FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

FENIMORE COOPER

ET

EDGAR POE

D'après la critique française du dix-neuvième siècle

THÈSE DE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

George D. MORRIS

PARIS
ÉMILE LAROSE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
11, Rue Victor Cousin, 11
1912

THÈSE

POUR

LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

FENIMORE COOPER

ET

EDGAR POE

D'après la critique française du dix-neuvième siècle

THÈSE DE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

George D. MORRIS



PARIS

ÉMILE LAROSE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

11, Rue Victor Cousin, 11

1912

A MA FEMME

En reconnaissance de son encouragement constant
et de son aide matérielle
pendant leur préparation
ces pages
sont affectueusement dédiées par l'auteur.

FENIMORE COOPER ET EDGAR POE

D'APRÈS LA CRITIQUE DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

PREMIÈRE PARTIE

JAMES FENIMORE COOPER

CHAPITRE PREMIER

Introduction

Les Américains sont fiers de la popularité de Cooper à l'étranger. Ils aiment à dresser la liste des langues en lesquelles ses ouvrages ont été traduits. Ils proclament avec orgueil qu'on les rencontre dans les pays les plus lointains. Il paraît, en effet, que sa renommée est plus cosmopolitaine que celle de tout autre écrivain américain, avec peut-être la seule exception de Poe.

Cette fortune extraordinaire est due en grande partie, si nous pouvons en croire Balzac, à « l'admiration passionnée de la France » (1). On trouve bien des preu-

1. *Revue parisienne*, 1840, p. 72.

ves dans les journaux et les recueils du temps de l'accueil chaleureux que la France lui accorda, mais aucune, peut-être, qui soit plus frappante que le témoignage involontaire de Charles Magnin, collaborateur au *Globe*, qui, à la suite de la première représentation de *Henri III et sa cour*, s'écria : « Dieu soit loué, voilà un roman qui n'est imité ni de Cooper ni de Walter Scott (1). »

Durant la vie de Cooper, on a beaucoup écrit sur lui en France. Chaque nouvel ouvrage de sa plume faisait le sujet d'une notice ou d'une revue qu'on imprimait dans le *Globe*, dans l'*Écho de la Littérature et des Beaux-Arts* ou dans la *Revue Encyclopédique*. De temps en temps paraissaient dans la *Revue des Deux Mondes*, dans la *Revue parisienne*, ou en tête d'un de ses romans sous forme de notice ou d'introduction, des études sérieuses, dont les plus notables sont celles de Balzac, Charles Romey et Louis de Loménie. Depuis sa mort, en 1850, la critique en France s'occupe de lui beaucoup moins. Le grand nombre d'éditions et de réimpressions qu'on y a faites de ses œuvres, montre, il est vrai, qu'il y est toujours populaire, mais, quant aux critiques, George Sand est le seul écrivain bien connu qui lui ait consacré, depuis 1850, un article de quelque originalité.

Il sera bon, avant d'examiner les apppéciations françaises de Cooper, de jeter un coup d'œil sur les principaux événenements de sa vie, les diverses

1. Ziesung (I.). *Le Globe et l'École romantique*, 1880 p. 164.

périodes de sa carrière littéraire et les jugements portés sur lui par ses critiques américains et anglais.

Né à Burlington, New-Jersey, le 15 septembre 1789, il fut mené, tout jeune encore, à Cooperstown, petit village situé au bord du lac Otsego dans le New-York central, au milieu de la forêt vierge. Ce fut dans ce pays d'où les bêtes sauvages et les Indiens n'avaient pas encore disparu, qu'il passa sa jeunesse. A l'âge de treize ans, il fut admis à Yale College, où ses études souffraient de son amour de la nature et de son penchant à s'amuser. Renvoyé du collège, par suite d'une escapade, il voulut entrer dans la marine, ce qu'il fit, après avoir fait un apprentissage d'un an à bord d'un vaisseau marchand, à titre de matelot. Au bout de trois ans de service, il se maria, le 1er janvier 1811, événement qui coupa court à sa carrière navale. Il donna sa démission et se mit à cultiver ses terres, occupation qui absorba ses énergies pendant presque dix ans. Jusqu'à 1820, il n'avait rien écrit, et c'est un peu par accident qu'il est devenu écrivain. Impatienté par la lecture d'un ennuyeux roman anglais, il déclara qu'il pouvait faire mieux lui-même. *Précaution* (1820) fut composé, roman de mœurs anglaises. Il n'eut aucun succès. Ses amis l'engagèrent à faire un deuxième essai, et lui conseillèrent de traiter un sujet américain. Il écrivit *l'Espion* (1821), roman de la Révolution américaine où figuraient Washington et d'autres personnages pris dans la vie réelle. Ce livre le rendit célèbre. Il avait trouvé sa voie, le roman

d'aventure. Encouragé par le succès de son troisième ouvrage, *les Pionniers* (1823), il se consacra définitivement à la littérature.

C'est dans cette première période de sa carrière littéraire qu'il produisit ces deux chefs-d'œuvre : *le Pilote* (1823) et *le Dernier des Mohicans*(1826). Dans celui-là se trouve sa fameuse création Tom Coffin. Dans celui-ci, aussi bien que dans *les Pionniers,* roman auquel il faisait suite, le principal personnage est Bas-de-Cuir, création encore plus célèbre.

En 1826, Cooper partit avec sa famille pour l'Europe où il fut accueilli de tous côtés comme le « Scott de l'Amérique ». Il y resta sept ans, allant de pays en pays, trouvant partout beaucoup à critiquer, tellement son patriotisme ardent et son intransigeance démocratique le rendaient intolérant pour des institutions et des habitudes différentes de celles de son pays. Lorsqu'il quitta l'Europe, en 1833, pour retourner chez lui, sa popularité européenne se trouva considérablement diminuée. Cependant la civilisation supérieure au milieu de laquelle il avait passé sept années avait fini par le transformer malgré lui. Il lui était impossible à son arrivée en Amérique de ne pas reconnaître quelques-uns des défauts de ses compatriotes. En homme probe et courageux, il commença à les sermonner. Le résultat fut qu'il se trouva bientôt même plus impopulaire chez lui qu'en Europe. Partout la presse américaine l'attaqua, cherchant à le tourner en ridicule. Il se défendit vigoureusement, faisant vingt procès à la fois, procès qu'il gagna, du

reste, presque tous. Ainsi, la décade de 1830-1840 fut pour lui une période de controverse, d'abord avec l'Europe, ensuite avec son pays natal. Les romans qu'il composa pendant cette période n'étaient guère que des pamphlets politiques et sociaux, et sa renommée en fut gravement compromise. *Le Bravo* (1831), *L'Heidenmauer* (1832), *le Bourreau de Berne* (1833), *les Monikins* (1835), *le Paquebot américain* (1838), *Eve Effingham* (1838) sont, sauf le premier, des ouvrages déplorables. *Le Bravo*, très discuté du reste, a cependant trouvé beaucoup d'admirateurs.

En 1840 il entra dans une deuxième période vraiment créatrice. Dans cette année il donna au monde *le Lac Ontario* et l'année suivante, *le Tueur de Daims*, deux ouvrages qui complètent la série de romans qui s'occupent de la vie de Bas-de-Cuir. Rien de ce qu'il fit dans la suite n'égala ces productions, bien que *Satanstoe* (1845) ait beaucoup de mérite. Depuis 1846 jusqu'à sa mort, il n'a fait que répéter ce qu'il avait déjà écrit. Il mourut en 1850, ayant composé trente-deux romans, de nombreux livres de voyage, une histoire de la marine des États-Unis et beaucoup d'opuscules sans grande importance.

De nos jours, Cooper est connu presque exclusivement comme romancier. Parmi ses romans, il y en a peut-être une quinzaine qui survivent. On peut les diviser en trois groupes : romans de la forêt, romans de la mer, romans d'histoire coloniale et révolutionnaire. Le premier groupe se compose des « Leather-Stocking Tales » : *le Tueur de Daims*, *le*

Dernier des Mohicans, *le Lac Ontario*, *les Pionniers* et *la Prairie* ; dans le deuxième se trouvent : *le Pilote*, *le Corsaire rouge*, *la Sorcière des eaux*, *les Deux Amiraux* et *le Feu-follet ;* tandis que dans le troisième sont : *l'Espion*, *Lionel Lincoln*, *Lucy Hardinge*, et *Satanstoe*.

Les tableaux de la vie américaine dans la période coloniale et révolutionnaire sont reconnus comme ayant beaucoup de valeur historique. Suivant l'historien Bancroft, le récit de la bataille de Bunker Hill, racontée dans *Lionel Lincoln*, est le meilleur qui existe. Harvey Birch, le héros de *l'Espion*, n'était pas, non plus que Washington, un personnage fictif. *Satanstoe*, suivant nos critiques, est une représentation admirable de la civilisation des premiers temps dans la colonie de New-York.

Ils trouvent pourtant que son vrai domaine est la mer et la forêt. On affirme souvent chez nous qu'il a créé le roman de la mer, et que, bien qu'il ait eu beaucoup d'imitateurs, le capitaine Marryat entre autres, il n'a jamais été dépassé dans ce genre. *Le Pilote*, son premier et meilleur roman de la mer, fut écrit, on le sait, pour démontrer que *le Pirate*, ouvrage non encore reconnu publiquement par Scott, son auteur, n'était pas l'œuvre d'un véritable marin. Dans la peinture de la vie de la forêt, il passe, aux États-Unis, pour être presque sans rival. La série des contes où figure Bas-de-Cuir, ne devait contenir que trois ouvrages. Mais l'auteur, même après avoir fait mourir son héros, ne pouvant se résigner à se

séparer de lui, l'a ressuscité et l'a fait vivre en deux nouveaux livres. De là vient la différence entre l'ordre logique de ces contes et l'ordre chronologique.

Les critiques américains et anglais de Cooper lui trouvent beaucoup de défauts. Ils trouvent que son style, sauf en de rares moments d'inspiration, est médiocre ou même mauvais, que ses intrigues sont trop souvent faibles et invraisemblables, qu'il est poursuivi par le démon de la prolixité, que le sens du comique lui fait défaut, qu'il est trop souvent didactique et sermonneur, que ses héroïnes sont par trop conventionnelles et monotones, que ses Indiens sont peints trop en beau, qu'il manque de passion aussi bien que de pensée, qu'il se nuit, dans ses romans européens, en voulant soutenir une thèse (celle de la démocratie contre l'aristocratie), qu'il échoue toutes les fois qu'il veut peindre la vie civilisée et surtout la civilisation européenne, que son dialogue manque de naturel, etc., etc. Cependant, malgré tous les reproches qu'ils lui font, ils estiment que ses qualités sont plus grandes que ses défauts. Ils croient que, attendu que son génie est large et puissant plutôt que fin et délicat, on doit être charitable pour les incorrections et les négligences de son style, que nonobstant les défauts de ses intrigues, l'art qu'il possède de créer un intérêt toujours croissant fait de lui un maître conteur, qu'il est un poète dans le vrai sens du mot, que, s'il ne réussit presque jamais ni ses portraits de femmes, ni ses tableaux de la vie de salon, il a en revanche un rare talent pour peindre les matelots, les trappeurs

et les Indiens, avec les divers aspects de la vie sur la mer et dans la forêt. Ils estiment même que le trappeur Bas-de-Cuir et le matelot Tom-le-Long sont d'immortelles créations dignes des plus grands maîtres. C'est un génie robuste et sain, disent-ils, un peintre de la volonté. Comme le dit M. Whipple, « ni aux Hamlet, ni aux Werther, ni aux René, ni aux Childe Harold ne permettait-il de peupler ses bois ou de se montrer sur ses bateaux » (1). Enfin ils reconnaissent en lui un des maîtres du roman, tout en lui refusant une place parmi les plus grands, en raison du manque chez lui de cette faculté qui permet à son possesseur de donner de la vie et de la réalité à tout personnage qu'il met en scène.

1. *History of American Literature*, 1881, p. 46.

CHAPITRE II

Appréciations françaises

Le Globe

Par une coïncidence intéressante, juste au moment où Cooper commençait à se faire un nom en Europe, il fut fondé en France un journal qui se proposait, comme une partie de sa tâche, d'élargir l'horizon littéraire français.

Le grand but du *Globe*, suivant le programme annoncé dans le premier numéro du 15 septembre 1824, était « d'examiner sérieusement et en conscience toutes les productions littéraires vraiment utiles et remarquables ». Il représentait avant tout le libéralisme en littérature. On l'a souvent appelé l'organe du romantisme mais sa critique était en général, dit-on, modérée et impartiale. En fait de littérature étrangère, il a la réputation d'avoir été d'une rare compétence.

Pendant les six premières années de son existence, c'est-à-dire dans la période précédant sa transformation en journal politique, il y parut bon nombre d'articles sur Cooper. Ils ne sont pas signés, ou ne sont signés que d'initiales qui cachent le plus souvent l'iden-

tité des auteurs. Sous la signature d' « O. », pourtant, on a reconnu Duvergier de Hauranne, « l'un des champions les plus distingués du romantisme (1) », et sous celle de « S. B. », Sainte-Beuve.

Le premier de ces articles, signé « E. F. », parut en 1825 (t. I, p. 394). *Précaution*, le premier roman de Cooper, y est jugé, comme partout ailleurs du reste, comme étant une œuvre de peu de mérite. Le critique affirme que le romancier avait révélé son vrai talent dans *l'Espion,* le premier roman de lui qu'on eût traduit en français. C'est seulement trois ans plus tard, après trois succès remportés l'un après l'autre, qu'on avait osé traduire *Précaution*. Tout en reconnaissant l'intérêt de *l'Espion*, « E. T. » exprime une opinion assez défavorable du caractère du héros, Harvey Birch. Il l'appelle « un vrai personnage de mélodrame », possédant moins de vie et d'originalité que les autres caractères. Le roman des *Pionniers* doit son infériorité à *l'Espion*, selon lui, aux « longueurs dans lesquelles sont délayés des événements d'ailleurs intéressants ». L'ouvrage est une promesse de meilleures choses pour l'avenir, pense-t-il, et il estime que « c'est un trait de génie que d'avoir mis en présence l'état sauvage et la société nouvelle en Amérique ». Il distingue, du premier coup, le personnage de Bas-de-Cuir, « création, dit-il, qui ne serait pas reniée par le romancier qui a peint Eddie Ochiltree, autre philosophe de la

1. Ziesung. *Le Globe et l'École romantique,* 1880, p. 62.

même famille ». Non moins heureux dans son appréciation du *Pilote*, il affirme que Smollet n'avait peut-être pas inventé de caractère comparable à Tom-le-Long, affirmation assez hardie, puisque Scott avait déclaré qu'il était désormais impossible de peindre les marins sans copier l'auteur de *Roderic Random*.

Quelques-uns des articles du *Globe* témoignent d'une « impartialité » très voisine de l'hostilité. Celui de Duvergier de Hauranne, par exemple, sur le *Dernier des Mohicans*, vu les tendances romantiques du journal et la disposition où étaient les esprits romantiques de louer les productions littéraires des pays étrangers, trahit une indépendance d'esprit assez remarquable. Le critique trouve que la « fable » n'a rien de bien ingénieux, qu'il y a quelquefois bien de l'invraisemblance dans l'intrigue, que les caractères de Magua et d'Uncas sont exagérés, que les personnages comiques, comme David Lagamme, sont « sans gaîté et sans vie », que l'action est lente, et que les descriptions sont « souvent un peu obscures et confuses ». Il n'y trouve à louer que « l'originalité du sujet », quelques scènes « intéressantes », quelques tableaux « fidèles. » Cette appréciation d'un des meilleurs romans de Cooper, montre, du moins, que le critique n'avait aucune prévention en faveur de notre auteur. On peut dire cependant que tous les défauts qu'il a trouvés dans cet ouvrage », d'autres les y ont trouvés aussi. Seulement, ses grands mérites semblent lui avoir complètement échappé.

Également franche est la critique de « E. D. ». Dans son article sous la date du 21 avril 1825, sur *Lionel Lincoln*, il dit que les jeunes filles « qui rougissent sans cesse » ne diffèrent pas de celles de l'*Espion* et du *Pilote*, que les autres caractères n'ont rien d'Américain, et que « l'intrigue ne vaut guère mieux que les caractères ». Il affirme, par contre, que les descriptions de Cooper sont presque aussi bonnes que celles de Shakespeare et de Scott.

Cette appréciation pourtant est moins étonnante que la précédente, parce que *Lionel Lincoln* n'a jamais eu beaucoup d'amis. Mais « E. D. » a écrit un autre article, non moins sévère, sur *la Prairie* (1827, p. 147), roman qui, au jugement de beaucoup, est parmi les meilleurs ouvrages que Cooper ait produits. L'action de ce roman, dit-il, est « aussi vague et monotone que la plaine qui en est le théâtre », les caractères, hors un seul, « manquent de vie et d'originalité », et le naturaliste, « plate copie de Dominique Samson, est d'un grotesque insipide ». Il trouve cependant, dans les conversations du trappeur, « un genre d'esprit jusqu'ici inconnu » et qui « plaît par un caractère véritablement étrange et sauvage » ; il trouve aussi dans les descriptions « le secret des émotions éprouvées par les voyageurs ».

Assurément Cooper n'avait pas lieu de se flatter des premiers jugements portés sur ses œuvres par les critiques du *Globe*. Mais il ne tarda pas à gagner des suffrages. « F. A. S. », dans son article du 13 juin 1827, montre un enthousiasme à l'endroit de ses romans

qui est presque égal à celui qu'ils éveilleront plus tard chez Balzac. Il n'admet point que Cooper ait imité Scott, à qui, sous plus d'un rapport, il préfère l'Américain. Par exemple, il s'afflige de ce qu'aux écrits de l'Ecossais, « il ne préside aucune idée morale », tandis que chez Cooper « on trouve partout un sentiment moral éclairé, une foi profonde à l'égalité, aux idées religieuses, à la patrie, à la dignité de la nature humaine, etc. ». Il voit en Harvey Birch « une conception neuve et profondément morale ». Il qualifie de « difficiles » ceux qui jugent que le rôle joué par Washington dans l'*Espion*, est au-dessous de lui. Il loue « l'humeur marine » du *Pilote*, il voit de la magie dans « l'intérêt répandu par l'auteur sur les deux bâtiments qui sont pour lui comme deux de ses principaux personnages ». Il avait voyagé en Amérique et il certifie la scrupuleuse exactitude de ses descriptions de sites et de mœurs. Il ne trouve à critiquer que deux choses : 1° le personnage de Lionel Lincoln dans le roman portant ce titre, personnage qui, à son avis, est « sans couleur personnelle, sans caractère marqué, sans autre mérite que celui d'être un *perfect gentleman* » ; 2° le manque de « caractère moral » dans les dernières pages de ce roman. En somme sa critique est presque un panégyrique.

L'article de Sainte-Beuve, imprimé en avril 1828 (t. VI, p. 341), n'est pas long, mais il possède un intérêt tout particulier à cause de la célébrité de son auteur. A cette époque, pourtant, il n'était pas très

connu. Il n'avait que 24 ans, et sa méthode critique ne diffère guère, à ce moment, de celle de beaucoup de ses contemporains.

Sa critique de Cooper, dans laquelle il n'y a rien du portrait, porte principalement sur les intrigues et les caractères. « D'ordinaire, dit-il, c'est par la fable que pèchent ses romans. Tantôt faible et mal nouée, tantôt tourmentée et obscure, presque toujours invraisemblable, on dirait, à la voir se dérouler péniblement, tourner et revenir sur elle-même, qu'elle a été conçue après coup. » Il le compare avec Scott sous ce rapport, pour montrer la supériorité de celui-ci. Alors, abordant le sujet des caractères, il dit : « Ce n'est pas d'ailleurs que M. Cooper manque du tout de cette faculté créatrice qui enfante et met au monde des caractères nouveaux et en vertu de laquelle Rabelais a produit Panurge, Lesage Gil Blas, et Richardson Clarisse. On ne peut oublier, une fois qu'on les a connus, Œil-de-Faucon et Tom Coffin. »

Ces deux jugements, l'un défavorable, l'autre d'une bienveillance inattendue, représentent assez bien l'opinion de nos jours. La perspicacité dont le jeune critique fait preuve est d'autant plus remarquable que *Pathfinder* et *Deerslayer*, deux des meilleurs romans de la série des *Leather Stocking Tales* n'étaient pas encore écrits.

Moins heureux est-il peut-être lorsqu'il affirme que Cooper « ne conte pas pour conter mais pour décrire » et que « cette remarque, bien entendue, nous donnera la clé de son talent ». Du moins, ce

jugement n'est pas en accord avec celui des plus compétents critiques de l'Amérique, où l'on tend, de plus en plus, à regarder Cooper comme étant, avant tout, un conteur (1). On peut s'expliquer ce jugement de Sainte-Beuve en supposant qu'il venait de lire la *Prairie*, le plus récent, à cette date, des romans de Cooper, lequel, en effet, renferme un maximum de description avec un minimum d'action.

Tels sont les principaux aperçus de la critique du *Globe* sur notre romancier. Par leur variété et surtout par les oppositions qu'on y remarque, ils sont de nature à étonner ces Américains qui, pour avoir entendu répéter que Cooper a été plus populaire en France qu'en Amérique, et pour n'avoir entendu citer, parmi les appréciations françaises, que le commentaire flatteur de Balzac sur ses descriptions et celui de Sainte-Beuve sur ses personnages, croient qu'en France il n'y a eu qu'une opinion à son sujet.

La Revue Encyclopédique.

Il existait à cette époque un autre journal littéraire, la *Revue Encyclopédique*, qui, quoique dirigée dans un esprit libéral, fut, jusqu'à 1825, classique en littérature. A partir de cette date elle montre des tendan-

1. Voir l'article de W. C. Brownell dans *Scribners Monthly*, vol. 39, p. 455 (1906), et celui de Brander Matthews dans l'*Atlantic Monthly* vol. 100, p. 331 (1907). Dans chacun de ces articles on appelle Cooper « a born story teller ».

ces romantiques, témoin les noms de Fauriel, Sismondi, Magnin, J. Janin et Stendhal dans la liste de ses collaborateurs. Les articles sur Cooper imprimés dans cette revue reflètent, avec ceux du *Globe*, l'opinion la plus éclairée de l'époque touchant ce romancier.

Les premières notices, comme celles du *Globe*, ne lui étaient pas favorables. On ne voit dans l'auteur de l'*Espion* et des *Pionniers* qu'un imitateur malheureux de Walter Scott (1824, p. 136). Les quelques paroles bienveillantes qu'on remarque dans la notice sur le *Pilote*, imprimée peu après, ne semblent pas venir du cœur ; on dirait qu'elles étaient arrachées au critique par la popularité croissante du nouveau romancier. En 1825, on constate un changement de ton. On parle de son « admirable talent » (1). En 1826, il est le « Walter Scott de l'Amérique », qui peint « avec un art admirable la nature inculte de son pays et les mœurs sauvages des habitants » (« F. D. », p. 704) ; et, en 1827, « J. » nous informe que « *Précaution*, même après les productions de Miss Burney et Miss Edgeworth, a été lu avec plaisir » (p. 262), ce qui est beaucoup dire. Nous ne nous rappelons pas qu'aucun critique américain ou anglais en ait dit autant.

Le premier article qui témoigne d'un désir de mettre en lumière à la fois les défauts et les mérites de Cooper est celui de « B. J. ». Mais la prévention de l'auteur est indiquée par sa prétention que tous les défauts de Cooper résultent de l'imitation de son ri-

1. Article sur Irving, signé C. N.

val, Walter Scott, tandis que « ses qualités lui sont propres ». C'est ainsi qu'il explique la prolixité de Cooper, qui « fait converser ses personnages sur des choses qui ne tiennent nullement à l'action et que le lecteur n'a aucun besoin de connaître », par exemple, sur « la dureté de la vache qu'on leur fait manger [dans l'*Espion*] » ou sur « l'ordonnance et les apprêts d'un dîner » [dans *Lionel Lincoln*]. C'est à Scott aussi, dit-il, que Cooper doit ces « personnages en quelque sorte surnaturels... comme l'Espion, le Pilote et Lionel Lincoln le père », qui, quoique intéressants en eux-mêmes, sont trop fantastiques pour être introduits dans « un roman destiné à peindre la société au sein de laquelle nous vivons, et qui peuvent aussi produire des impressions dangereuses sur les têtes faibles et sur l'imagination des femmes ». Et c'est à son imitation de l'Ecossais que nous devons, selon lui, ces personnages grotesques, comme le maître de chant David Lagamme dans les *Mohicans*, le chirurgien Sitgreaves dans l'*Espion*, etc., lesquels « sont placés là, sans aucune nécessité, seulement pour allonger le volume ».

Il affirme, de l'autre côté, que les qualités qui distinguent généralement ses romans et qu'il ne doit à personne, sont : « 1° Un intérêt toujours croissant et égal à celui de Walter Scott ; 2° l'observation exacte des localités et une vérité constamment soutenue dans les caractères ; 3° une peinture des passions tellement vive qu'il fait partager au lecteur celles qu'il prête à ses personnages. » Il remarque, en ou-

tre, une grande élévation morale dans le héros de l'*Espion*, il voit en Tom-le-Long [du *Pilote*] et en le capitaine des dragons Lawton [de l'*Espion*] « de véritables créations », et il admire beaucoup quelques portraits de femmes. Le premier de ces jugements sera souvent répété par d'autres. Personne ne contestera l'exactitude de son observation en tant qu'elle regarde « les localités », ni le mérite extraordinaire du personnage de Tom-le-Long, mais il n'en sera pas de même de la « vérité constamment soutenue de ses caractères », ni de sa « peinture vive des passions ». Quant à la grandeur morale de Harvey Birch, l'opinion de ce critique sera en général approuvée mais personne ne s'avisera, comme lui, de mettre le capitaine Lawton à côté de Tom-le-Long, comme une « véritable création ».

Un critique anonyme, dans un article sur le *Puritain d'Amérique* (1829, t. XXXXIV, p. 193), a eu le bonheur de prévenir le jugement de la postérité sur le portrait que Cooper y a fait du Puritain. Cooper était épiscopalien et n'avait pas la largeur d'esprit qu'il faut pour comprendre les autres sectes religieuses. C'est ainsi qu'on explique maintenant son insuccès dans sa représentation du caractère puritain. Le critique français s'aperçut du manque de vérité dans le portrait, mais il l'attribua à « la préoccupation du grand modèle qu'il fallait égaler ». Son empressement à déclarer que cette production, malgré « les deux ou trois cents pages de longueurs et de dissertations » qu'il y trouve, n'est pas indigne

de son auteur, indique assez bien la vogue, à cette époque, de celui qui venait de donner au public le *Dernier des Mohicans*, la *Prairie* et le *Corsaire rouge*.

Les deux autres articles de la *Revue Encyclopédique*, dont nous voulons parler sont signés, l'un, « A. St. Ch. », l'autre, « S. C. ». Nous sommes portés à croire que celui qui les a écrits est Auguste vicomte de Saint-Chamans, conspirateur pendant la Révolution dans tous les complots royalistes, et auteur d'un traité d'économie politique, qui était, selon M. Say, « de cent ans en arrière de la science » (1). Nous sommes arrivés à l'époque des « romans européens » de Cooper, et nous constatons tout de suite un refroidissement de l'enthousiasme avec lequel ses ouvrages précédents, sauf *Précaution*, avaient été reçus. Ces romans, aux yeux des critiques anglais et américains, sont à peu près sans valeur, exception faite du premier, *le Bravo*, à l'égard duquel l'opinion est divisée. « A. St. Ch. » ne trouve pas grand mérite, même à celui-ci. Il estime que l'auteur a fait fausse route en s'éloignant de son pays. « En cherchant des inspirations en dehors du foyer de toutes ses inspirations, dit-il, de ses souvenirs, de ses passions, de sa vie tout entière, son génie s'est desséché, décoloré, comme la plante enlevée au sol qui la nourrit perd sa force, l'éclat de ses couleurs, ses parfums » (1831,

1. Notre opinion est fondée, à part l'identité des initiales, sur la manière légèrement ironique de laquelle le critique parle du « démocrate de Boston », ainsi que de la bourgeoisie dont Cooper se fait l'interprète.

t. XXXII p. 232). Antonio est, à son avis, « la seule création un peu originale du roman ». Il reconnaît la fidélité de la description de Venise, « mais, ajoute-t-il, il n'est pas là dans sa patrie, il décrit avec le sentiment d'un exilé qui regarde par distraction, par ennui, en songeant à son pays ». Dans le deuxième article, celui de « S. C. » (1832, p. 194), écrit à propos de *l'Heidenmauer*, le critique se montre désolé. Il ne voit plus aucune trace du génie de Cooper. « Walter Scott n'est plus, mais Cooper n'est plus aussi, dit-il, car nous n'avons de lui que son génie et son génie est mort. » L'insuccès de *l'Heidenmauer*, comme celui du *Bravo* est attribué par lui au malheureux choix du sujet. « Cooper a joué de malheur, écrit-il, comme le romancier écossais dans *Robert de Paris.* » Il regrette surtout « la singulière préoccupation de Cooper qui lui fait, à chaque page, au milieu des événements du XVIe siècle qu'il raconte, établir un parallèle entre les mœurs, les croyances, les institutions politiques de l'Amérique », et il termine en souhaitant que ce soit le dernier roman de Cooper qu'il lira, et surtout le dernier dont il aura à rendre compte. Les éloges prodigués à l'Amérique dans cet ouvrage, n'ont pas empêché nos critiques de le condamner. Mais chez nous, on n'explique pas son infériorité par l'expatriation de l'auteur. Elle serait due plutôt à ce que ce roman est un roman à thèse, à ce que Cooper ne conte plus pour conter, mais pour soutenir certaines opinions politiques (1).

1. Voir Lounsbury (T.): *J. Fenimore Cooper*, 1883, p. 109.

Après 1832, la *Revue Encyclopédique*, ne parut plus. Il est à regretter qu'aucun des critiques attitrés qui y collaboraient, n'ait consacré un article à notre auteur.

On constate, dans la critique de ces deux revues, le même développement de sentiments à l'égard de Cooper ; d'abord du mépris, ou, tout au plus, une bienveillance qui sent l'effort, puis une admiration aveugle, ensuite une admiration tempérée de sagesse, et finalement, dans le cas de celle des deux qui a suivi le plus longtemps sa carrière, l'indifférence. Cette indifférence était justifiée, d'ailleurs, par l'égarement temporaire de son talent, égarement si complet qu'on croyait le romancier épuisé. Ce prétendu déclin n'a pu être signalé dans le *Globe*, parce que sa transformation en journal politique s'est accomplie avant la publication du *Bravo*, de l'*Heidenmauer*, du *Bourreau de Berne*.

Balzac

Depuis 1832 jusqu'à 1840, il n'a rien paru sur Cooper qui vaille la peine qu'on s'y arrête. Et cela se comprend. Pendant presque dix ans il n'a rien produit qui, au point de vue de l'art, ait mérité l'attention des critiques. C'était la période orageuse de sa vie. Par une étrange fatalité, il s'acquit l'inimitié de l'Angleterre, de l'Europe continentale et de son propre pays, avec le résultat que pendant presque une décade son talent et son énergie se dissipèrent à écrire des

pamphlets, des romans satiriques, à poursuivre ses calomniateurs devant les tribunaux.

Des quelques articles écrits sur lui pendant cette période nous ne signalons, en passant, que les deux articles de Fontenay et de Saint-Fargeau, publiés dans la *Revue des Deux Mondes* (1er juin 1832) et dans la *Revue des Romans* (1839, p. 226). Ces appréciations ne sont guère plus favorables à l'auteur du *Bravo* et de l'*Heidenmauer* que celles de « A. St. Ch. », Fontenay n'hésite même pas à lui dire que « s'il entend bien ses intérêts il se hâtera de retourner à son Amérique ».

En 1840 parut le célèbre article de Balzac, article que l'un de nos critiques a appelé « one of the most generous yet discriminating tributes ever paid by one man of genins to another » (1), et qui montre, suivant un autre, que, « better than any who have criticized the American novelist, Balzac seems to have seen clearly wherein the latter suceeded and wherein he failed (2) ». Cette étude fut imprimée dans la *Revue parisienne* (p. 66), revue dont Balzac lui-même était fondateur et directeur, mais qui malheureusement n'a eu qu'une existence de trois mois. On attache d'autant plus de prix à l'article que les études critiques de Balzac sont si peu nombreuses.

Il était arrivé au milieu de la période de sa vie où il a remporté ses plus grands succès. *Eugénie Gran-*

1. Trent (W. P.). *Hist. Am. Literature*, 1903, p. 241.

2. Lounsbury (T.). *J. Fenimore Cooper*, 1883, p. 284.

det, *le Père Goriot*, *César Birotteau*, *le Curé de Tours*, *le Médecin de Campagne* et *la Femme de trente ans* étaient déjà écrits. On peut dire que le Balzac tel qu'on le conçoit de nos jours, s'était définitivement constitué, qu'il possédait, à cette époque, tous les traits de caractère et d'esprit, ou peu s'en faut, qu'on lui reconnaît aujourd'hui : entre autres, amour des intrigues romanesques, incapacité pour peindre la haute société, surtout les jeunes filles, manie de la description, mais aussi, une faculté d'observation intense et une imagination d'une puissance extraordinaire, un talent exceptionnel pour peindre certains types de l'humanité, surtout ceux où domine un vice, un réaliste en même temps qu'un romantique.

Cooper venait de donner au monde le *Lac Ontario*. M. Gozlan nous apprend, dans un volume sur *Balzac intime*, que la lecture de cet ouvrage avait éveillé le plus grand enthousiasme dans l'âme de l'illustre romancier, qui y retrouva le Cooper d'autrefois. « C'est beau ! c'est grand ! dit Balzac, c'est d'un immense intérêt... vous lirez ça : je ne connais au monde que Walter Scott qui se soit élevé à cette grandeur et à cette sérénité de coloris. » A son avis Cooper n'avait rien écrit qui fût digne de lui depuis la *Prairie*, en 1827. Il ne comprend pas que l'auteur de l'*Espion*, des *Pionniers*, du *Pilote*, du *Dernier des Mohicans* (qu'il regarde comme un chef-d'œuvre), de la *Prairie*, du *Corsaire rouge* et du *Lac Ontario* soit le même homme qui a écrit les autres. Ce jugement indique une sûreté de goût remarquable. Si on ajoute à cette

liste un seul titre, *le Tueur de Da ms*, roman écrit plus tard, on aura la liste complète des ouvrages quele temps a montré être les chefs-d'œuvre de Cooper.

C'est dans cet article que se trouve le passage, souvent cité, touchant le mérite extraordinaire des descriptions dans le *Lac Ontario*: « Jamais l'écriture typographiée n'a plus empiété sur la peinture. Là est l'école où doivent étudier les paysagistes littéraires, tous les secrets de l'art sont là. » En effet c'est dans le talent descriptif de Cooper qu'il voit le secret de son succès. « Il doit la haute place qu'il occupe dans la littérature moderne, dit Balzac, à deux facultés, celle de peindre la mer et les marins, celle d'idéaliser les magnifiques paysages de l'Amérique. »

Le personnage de Bas-de-Cuir, universellement admiré du reste, tira de Balzac des éloges enthousiastes. Il parle de la « grandeur », de « l'originalité » de « ce sublime personnage... qui vivra autant que les littératures ». « Je ne sais pas, dit-il, si l'œuvre extraordinaire de Walter Scott fournit une création aussi grandiose que celle de ce héros des savanes et des forêts ; et plus bas : c'est surtout par cet homme demi-indien, demi-civilisé que Cooper s'est élevé jusqu'à Walter Scott .» Balzac semble avoir pensé, pourtant, que les caractères de Cooper étaient en général relativement inférieurs. Dans la conversation rapportée par M. Gozlan, il dit : « Si Cooper avait réussi dans la peinture des caractères aussi bien qu'il a réussi dans la peinture des phénomènes de la na-

ture, il aurait dit le dernier mot de notre art. » Dans la *Revue parisienne*, il dit aussi, comparant Cooper avec Scott : « L'un est l'historien de la nature, l'autre celui de l'humanité. » Malgré l'effort de M. Brownell pour prouver que Balzac ne dépréciait pas les personnages de Cooper, nous croyons qu'il n'en avait pas trop bonne opinion. Il est vrai que les marins et les sauvages de Cooper lui semblaient bien dessinés, mais il ne parle nulle part de Tom Coffin, tandis qu'il dit en propres termes que « Bas-de-Cuir est un être à part ». D'ailleurs, parmi les personnages du *Lac Ontario*, l'ouvrage de Cooper, qu'il semble, après *le Dernier des Mohicans*, avoir le plus admiré, il y a deux caractères, les deux caractères pivots, selon lui, qu'il trouve manqués. Et ce n'est pas tout. Mabel, la jeune fille qui a été admirée de plus d'un de nos critiques (1), « n'est pas vraie » au dire de Balzac, qui trouve que « ses distinctions sont péniblement inventées et inutiles ».

Pour les personnages comiques, « les pauvres personnages comiques et grimaçantes » de Cooper, sa critique est de la dernière sévérité. Mais comme son avis là-dessus est celui de presque tout le monde, nous ne nous y arrêterons pas. Qu'il suffise de dire que tout en avouant que c'est Scott qui est responsable de « cette maladie qui a dégénéré en épizootie », il déclare que Scott n'a jamais abusé de ce moyen qui

1. Voir l'étude sur Cooper dans l'*Atlantic Monthly*, vol. 9, p. 60 aussi, celle de James H. Morse, dans le *Century Magazine*, vol. 26 p. 290.

est « petit, qui accuse l'infécondité, l'aridité de l'esprit ».

M. Gozlan rapporte le mot de Balzac sur « l'immense intérêt » de ce roman, qu'il appelle, à plusieurs reprises, un « bel ouvrage ». Il témoigne de la fécondité d'invention déployée dans cette histoire où « les rencontres avec les Indiens, les ruses, les luttes de sauvages n'ont aucune monotonie et ne ressemblent à aucune de celles dont il s'est déjà servi ». Mais il reconnaît la faiblesse de l'intrigue lorsqu'il écrit : « On sent trop que l'entêtement du marin anglais, qui ne veut pas écouter le marin d'eau douce, est nécessaire pour faire arriver la catastrophe... Cooper faiblit dans la préparation du drame... Jamais Walter Scott n'aurait commis la faute de n'élever des soupçons sur le caractère de Jasper qu'au milieu du roman. On voit trop la nécessité du moyen, et le moyen. »

Pour le style, Balzac estime que Cooper est très inférieur à Scott, quoique, ne sachant pas l'anglais, il s'exprime là-dessus avec modestie. Il lui semble que Cooper est illogique, qu' « il procède par des phrases qui, prises une à une, sont confuses, dont la suivante ne se lie pas à la précédente, mais dont l'ensemble fait une masse imposante ». La crainte qu'il avait de faire tort à Cooper parce qu'il ne savait pas l'anglais était peut-être inutile. Nombre de nos critiques, M. Barrett Wendell parmi d'autres, sont d'avis qu'il y a des passages dans les écrits de Cooper qui sont plus heureux traduits en français que dans le texte

originel. On a même prétendu que son style est si mauvais qu'il se trouvera amélioré dans n'importe quelle traduction, et que c'est pour cela qu'il a été plus populaire en France que dans son propre pays. On n'a pas besoin d'accepter cette opinion exagérée pour croire que Balzac a probablement fait pleine justice au style de Cooper, surtout si on tient compte du passage où il parle de la « prose magnifique » de quelques-unes de ses descriptions.

Balzac, comme beaucoup d'autres, a été frappé par l'absence de pensée dans les œuvres de l'Américaine lacune qu'il attribue à la nature des sujets qu'il a traités : « Des tableaux de Cooper, dit-il, il ne peut rien ressortir de philosophique ni de saisissant pour l'esprit humain... Lisez Cooper et ceci vous frappera, surtout dans le *Lac Ontario,* vous ne trouvez pas un portrait qui vous fasse penser, qui vous ramène en vous-même par une réflexion fine et ingénieuse qui vous explique les faits, les personnes, les actions. « Il remarque aussi en Cooper, comme en Scott, l'absence presque totale de passion. » « L'un et l'autre ont le cœur froid, ils n'ont pas voulu admettre la passion... ils l'ont supprimée, ils l'ont offerte en holocauste aux bas-bleus de leur pays. »

Le reproche le plus grave peut-être que Balzac ait fait à l'auteur du *Lac Ontario*, c'est d'avoir prêté un caractère gratuitement odieux à l'un des officiers français. Il se sent blessé dans son orgueil patriotique par cette indignité faite au pays qui, au moment où notre existence nationale était en péril, nous était

venu en aide, et auquel, en grande partie, il devait sa renommée.

De l'éloge contenu dans cet article, M. Trent a dit qu'il est *presque* mérité. L'enthousiasme de Balzac pour le personnage de Bas-de-Cuir sera égalé, sinon dépassé, par celui de Thackeray qui dit, dans un passage souvent cité : « Perhaps Leather Stockingis better than any of Scott's lot. He is one of the great prize-men of fiction, ranking with Uncle Toby, Sir Roger de Coverly and Falstaff. »

Il est évident que pour Balzac comme pour Sainte-Beuve, Cooper était, avant tout, un peintre. On peut ajouter aux témoignages précédents le passage où, comparant Scott avec Cooper, il dit : « L'un vous initie aux grandes révolutions humaines, l'autre aux grands changements de la nature » ; et cet autre, où, les prenant en ordre inverse, il affirme que « l'un arrive au beau idéal par des images, l'autre par l'action et sans négliger aucune poésie » ; et encore celui-ci : « La grandeur de Cooper est un reflet de celle de la nature qu'il peint, celle de Walter Scott lui est plus particulière. » Ce jugement sur l'essence du génie de Cooper, quoique représentant assez bien l'opinion française, aussi bien que celle qui a prévalu longtemps chez nous, n'est pas en accord, comme nous l'avons fait observer en parlant de Sainte-Beuve, avec l'opinion qui tend à s'établir en Amérique, où deux critiques, et des plus compétents, ont récemment déclaré que Cooper est surtout un conteur.

Cette différence d'opinion semble refléter le grand changement qui s'est opéré pendant le siècle passé dans le goût public. Du temps de Balzac on tenait beaucoup à l'élément pittoresque dans une œuvre de fiction. On sait l'importance que les romantiques attachaient à la « couleur locale ». De nos jours, peut-être par réaction contre la minutie excessive du réalisme, on attache plus d'importance au récit. Il se peut, comme M. Brownell l'affirme, qu'au temps de Balzac, on exagérât l'importance de « la peinture des phénomènes de la nature », et que, de notre côté, nous donnions une valeur trop grande à l'élément narratif. Il se peut que le jugement de l'avenir touchant cette matière soit que Cooper était un conteur doué d'un grand talent descriptif.

L'admirable étude de Balzac est sans contredit la meilleure de celles qui ont paru en France. Elle fait autant d'honneur à son auteur qu'à son objet. Il n'arrive pas souvent qu'un grand romancier sache discuter sans aucun parti pris le talent d'un romancier contemporain.

Charles Romey

Au cours de l'année suivante, 1841, Cooper fit publier *Mercédès de Castille*, dont l'édition française était accompagnée d'une notice par Charles Romey. M. Romey, qui passe pour avoir été très instruit, a gagné une certaine célébrité par une histoire d'Espa-

gne, ouvrage assez remarquable, publié en neuf volumes. Il y a sans doute un rapport entre le caractère de ses études et le fait que son article sur Cooper sert d'introduction à un roman traitant d'un sujet espagnol. Il se peut qu'il ait été fait sur la demande de l'éditeur. Toutefois il y règne un air de candeur et de sincérité si profondes que nous ne saurions nous dispenser d'en tenir compte.

M. Romey voit en Cooper surtout un peintre de la mer. « L'homme et la mer dans l'infini de leurs rapports, voilà ce que Cooper a su rendre admirablement dans *le Corsaire rouge*, dans *le Pilote*, dans *la Sorcière des eaux*, ces trois conceptions d'une poésie si forte et si réelle tout ensemble. » Tom Coffin, création qui avait déjà éveillé tant d'enthousiasmes, est pour lui le type du marin. « Rassemblez les traits épars de tous ces hommes qui ont couru la mer par goût, par entraînement, vous avez Tom Coffin. De celui-ci il a l'antipathie pour la terre : de celui-là, l'infatigable amour des voyages : de tous, la passion de la mer, sa seule, sa grande passion. »

Il voit en lui, après le peintre de la mer, le peintre de la forêt. Les tableaux du planteur « aux prises avec l'immense nature vierge de l'Amérique », sont tellement vrais, selon M. Romey, qu'ils font de Cooper l'historien de son pays. On pourrait croire que Balzac eût dit le dernier mot sur ses descriptions. Mais son admiration est peut-être surpassée par celle de M. Romey. « Il rend, dit-il, avec des cou-

leurs toutes puissantes d'effet, au delà desquelles il n'y a rien, la nature physique et les grands phénomènes de la mer et du ciel. Par ce côté il est au moins l'égal des plus grands maîtres. » Il avoue que pour la compréhension de l'homme et de ses passions », il a un rival plus heureux et plus fécond, sinon supérieur, dans l'auteur d'*Ivanhoe* mais dès qu'il s'agit de la nature, et surtout de la nature américaine, « il est maître de vous, dit-il, il est le premier ».

Balzac avait parlé de l'émotion qu'il avait éprouvée en lisant ces descriptions. C'est peut-être au sentiment qui les imprègne qu'elles doivent leur supériorité sur les descriptions des autres. Quoiqu'il en soit, nous croyons voir un rapport intime entre cet élément de leur puissance et de la déclaration suivante de M. Romey : « C'est à lui (Cooper) que vous devez de la connaître à fond (la nature américaine); sans lui, malgré tous les récits des géographes et des voyageurs, vous ne l'auriez pas vue, vous en auriez à peine une idée superficielle et vague. »

Le mérite du récit dans les romans de Cooper n'est guère moindre, selon M. Romey, que celui de ses descriptions. Il n'admet pas que Cooper soit prolixe, ou du moins, ce défaut, selon lui, est « si largement racheté par la vérité, la fidélité de la peinture que nous ne nous en sommes jamais plaint pour notre compte ». Il estime que pour Cooper comme pour Scott, l'exactitude est une muse, si bien que, « ce qui sous une plume vulgaire serait plat », revêt entre

ses mains un charme indéfinissable ». Comme « B. J. » de la *Revue Encyclopédique*, il trouve un intérêt toujours croissant dans ses ouvrages. « Il y naît, dit-il, du récit même, du fond du sujet : d'ordinaire un peu lentement au début mais avec progression et puissance, pour ainsi dire fatalement, au milieu même de détails qui sembleraient devoir l'exclure. Puis, quand vous êtes une fois engagé dans ces pages, que vous commencez à entrer au cœur de l'œuvre, c'est une lecture si attachante que vous ne pouvez plus la quitter : et cela répond à toutes les critiques. »

Quelques-uns des romans de Cooper méritent, sans doute, cet éloge. On a raconté, quelque part, qu'un de ses ennemis les plus acharnés, ayant commencé, un soir, quelque roman de Cooper, ne s'est couché qu'après l'avoir achevé, à cinq heures du matin. Mais ce qu'on peut reprocher à M. Romey, c'est qu'il embrasse dans cette appréciation tous ses romans sans distinction, c'est-à-dire, tous ceux qui ont paru avant 1841. Pour se rendre compte de l'extravagance de ce jugement, on n'a qu'à se rappeler qu'avant cette date Cooper avait écrit l'*Heidenmauer*, le *Bourreau de Berne*, *les Monikins*, *le Paquebot américain* et *Eve Effingham.*

Une question plus intéressante est celle-ci : Quelle opinion cet historien avait-il de la valeur historique des romans de Cooper ? Nous avons touché à la question en parlant de la fidélité de ses descriptions. M. Romey déclare que tous les ouvrages de Cooper

reposent sur une base solide d'observation exacte. « Aussi, dit-il, l'Amérique y revit-elle tout entière, l'Amérique enfin telle qu'elle existe ou qu'elle a existé. » « Comme l'illustre Écossais, dit-il ailleurs, il a su peindre des époques mortes. Il a fait revivre avec une grande force de vérité les origines, les usages et les mœurs d'autrefois de sa nation. » Il estime que les événements de notre guerre de l'indépendance sont retracés dans l'*Espion* « sans exagération », tandis que sur le portrait de Washington, dont la fidélité a été si contestée par nos critiques, il écrit ceci : « La grande figure de Washington, qui domine le fond du tableau, y apparaît avec toutes les éminentes qualités de son excellente nature : l'héroïsme calme, la modestie, et, si l'on peut ainsi dire, toute l'auguste simplicité caractéristique du héros américain. »

En terminant il lui attribue l'honneur d'avoir doté l'Amérique d'une littérature dont il le trouve « le seul digne représentant ». « Cette gloire lui restera, ajoute-t-il, gloire véritablement à part, d'initiateur et de poète. » Il écarte les réclamations des partisans d'Irving en disant qu' « il est reconnu que celui-ci n'est que le pâle imitateur d'Addisson et de Steele », et qu'il est plus Anglais à beaucoup près qu'Américain.

L'article de M. Romey, trop partial pour qu'on l'accepte comme une œuvre de vraie critique, possède néanmoins le genre d'intérêt particulier aux écrits critiques des spécialistes.

Louis de Loménie

De 1840 à 1847, Louis de Loménie écrivit sa *Galerie des contemporains illustres*, ouvrage en dix volumes, contenant des appréciations sur 109 personnes, dont l'une sur Cooper(1). L'auteur avait probablement 23 ans ou 24 ans lorsqu'il la commença. Il était doué d'une intelligence vive, d'une conscience délicate et d'un esprit d'indépendance qui résistait à tous les assauts. Il devint, en 1832, professeur de littérature à l'École polytechnique, en 1854, professeur de littérature au Collège de France, et en 1871, membre de l'Académie, où il succéda àMérimée, et où il fut suivi de M. Taine.

Une étude faite comme le fut celle-ci, au milieu de beaucoup d'autres, a cet avantage qu'elle sera probablement inpartiale. Sous quels traits, donc, la physionomie du romancier se présente-t-elle à cet observateur.

Ce qui le frappe d'abord, c'est la poésie de ses œuvres. Lui aussi reconnaît en Cooper « le vrai poète de l'Amérique ». Il déclare que Cooper a admirablement compris en quoi consistait la poésie de son pays, dépourvu qu'il était de traditions et n'offrant aucune matière « ni à l'épopée, ni à la poésie sati-

1. Elle fut imprimée en 1845, mais nous croyons qu'elle fut écrite quelques années plus tôt, disons en 1841, puisqu'elle ne renferme aucune mention des romans parus après 1841, parmi lesquels se trouve pourtant un des chefs-d'œuvre de Cooper, le *Tueur de Daims* (1842).

rique ou tragique, ni au tableau de mœurs proprement dit »... Cooper a bien vu, dit-il, que les vrais sujets de poésie chez lui étaient « les deux grands aspects de la nature américaine, les forêts et l'océan, et les deux grands faits qui avaient formé jusque-là son histoire, la lutte des premiers émigrants contre les sauvages et la guerre de l'indépendance contre l'Angleterre ».

Il est frappé ensuite par la parfaite moralité de ses œuvres, « chose, dit-il, qu'on ne saurait trop louer, surtout de notre temps ». Cette qualité, selon lui, se rattache à sa « manière sobre, franche et honnête d'aborder le mal, et à une délicatesse extrême à mettre le bien en lumière ». Ses portraits de femmes, quels que soient leurs défauts, « brillent tous par une expression générale de décence et de pudeur et de noble fierté ». A vrai dire, il n'y a jamais eu qu'un sentiment là-dessus.

Il est plein d'admiration pour le *Pilote* qui, selon lui, est « un chef-d'œuvre et qui reste supérieure à toutes les nombreuses imitations en Angleterre et en France », et pour Tom-le-Long, « cette belle création, le fameux contremaître de l'*Ariel*, le matelot par excellence ». Il est rempli d'enthousiasme pour le *Dernier des Mohicans*, « digne pendant du *Pilote* », et surtout pour Natty Bumpo (l'un des divers noms de Bas-de-Cuir) « création plus originale encore peut-être que celle de Tom-le-Long... et qui, à elle seule, suffirait pour assurer à Cooper la gloire durable des talents créateurs ».

Par contre, il constate l'infériorité des « romans européens », de *Précaution*, et, à un moindre degré, celle de l'*Espion* et de *Lionel Lincoln*. Dans l'*Espion*, Washington figure, à son avis, d'une « manière assez malheureuse », le caractère de Harvey Birch lui semble « un peu forcé et peu homogène », et les deux figures de femmes lui paraissent « un peu ternes ». Même dans *le Pilote* il trouve « quelques longueurs, quelques minuties descriptives et un style parfois traînant et lourd ». Si quelques-uns de ces jugements n'étaient pas nouveaux, il est néanmoins évident qu'ils représentaient les convictions personnelles de M. de Loménie. Son insistance sur la poésie et sur la moralité des œuvres de Cooper indique assez qu'il ne copie personne. Nous en voyons une autre preuve en certaines singularités de goût révélées dans sa critique. Chose bizarre, il trouve « assez plaisant » le Dr Sitgreaves, un de ces personnages qu'on appelle « grotesques ridicules », « burlesques insipides », etc. Non moins curieuse est son admiration pour le personnage de Cécile Howard (dans *le Pilote*), jeune fille dont la conventionnalité a attiré tant d'observations ironiques des critiques anglais et américains. Pour lui elle est « la belle et langoureuse Cécile », et son portrait est de ceux dont il dit qu'ils sont « colorés sans exagération et dessinés avec une grande finesse ».

Il y a une question qui a beaucoup agité les critiques américaines de Cooper : Ses Indiens sont-ils vrais, ou sont-ils idéalisés ? Chacun a dit son mot sur « l'éternelle question des Indiens de Cooper », ques-

tion qui ne semble jamais s'être posée aux critiques français, qui les ont acceptés tout naturellement comme représentant des réalités. M. de Loménie est du petit nombre des critiques français qui ont abordé le sujet. En se rappelant que des Indiens avaient figuré dans les écrits de Chateaubriand il est amené à les comparer avec ceux de Cooper. Voici ce qu'il dit : « Si Cooper est loin d'égaler pour le travail du style, pour la beauté artistique, son illustre prédécesseur dans la peinture des mœurs sauvages peut-être rachète-t-il cette infériorité poétique par une plus grande vérité... le romancier américain nous les livre à peu près tels que Dieu les fit. » Il est évident qu'il n'a touché à cette question qu'en passant et qu'il ignorait l'importance qu'elle avait prise parmi nous. Et, quoiqu'on ne puisse regarder ces paroles comme étant l'expression d'une opinion mûrement réfléchie, nous devons avouer que telle qu'elle est, elle se trouve en accord avec le jugement des plus compétents des critiques d'aujourd'hui. Après tout, c'est plutôt une question pour l'historien que pour le critique littéraire, et on nous fait observer que les recherches les plus récentes sur le caractère des Indiens de l'Amérique semblent justifier les portraits que Cooper en a faits. A cette solution du problème il n'y a qu'un inconvénient, c'est l'aveu fait par Cooper lui-même qu'il les a poétisés (1).

1. Dans une préface des *Leatherstocking Tales*, il s'exprime ainsi : « It is the privilege of all writers of fiction, more particularly when their works aspire to the elevation of romances, to present the beau

A part quelques traits malheureux, ce portrait, qui est en somme assez ressemblant, fait beaucoup d'honneur au jeune artiste.

Philarète Chasles

Beaucoup plus sévère est la critique de l'érudit et spirituel Philarète Chasles, ce grand amateur des littératures étrangères, qui, au lieu de s'engager dans la lutte des romantiques et des classiques, s'est contenté de faire connaître en France des ouvrages que d'autres louaient sans les comprendre.

M. George Saintsbury, l'éminent professeur anglais qui a tant fait pour faire comprendre la littérature française en Angleterre et en Amérique, dit qu'il ne saurait accorder à M. Chasles un très haut rang comme critique. Et quoique l'article de celui-ci sur Cooper semble justifier ce jugement, il faut convenir qu'il ne manque pas d'intérêt (1).

Parue en 1851, c'est la première critique que nous ayons trouvée qui embrasse toute l'œuvre du romancier. Dans cette œuvre M. Chasles ne voit guère que des défauts : exagération du détail, faiblesse d'intri-

ideal of their characters to their readers. This it is which constitutes poetry, and to suppose that the red man is to be represented only in the squalid misery or in the degraded state that certainly more or less belongs to his condition, is, as we apprehend, taking a very narrow view of the author's privileges »

1. *Etudes sur la littérature anglo-américaine*, 1851, p. 50.

gue, froideur de coloris, sécheresse de description, stérilité d'invention, etc. Il pèche le plus, selon lui, par l'exagération du détail. C'est à ce défaut que ses tableaux doivent leur sécheresse : « Il la reproduit (la nature transatlantique) minutieusement, longuement, sans s'arrêter, sans perspective... son style est celui du procès-verbal... il fait l'inventaire et l'état des lieux, un commissaire-priseur est moins exact. » C'est dans ce défaut aussi qu'il trouve le secret de la lenteur de l'action chez Cooper : « Pendant qu'il suppute laborieusement les moindres circonstances d'une action, l'action ne marche pas... Si deux ennemis sur le bord d'un précipice luttent ensemble avec une rage acharnée, s'il y va pour eux de la vie ou de la mort, Cooper nous apprendra de quelle couleur était le rocher ; à combien de pieds il s'élève au-dessus du niveau de la mer ; s'il est de silex ou de granit ; quelles plantes s'y sont acclimatées ; quels oiseaux y font leur nid : sous quelle latitude il se trouve... il donne non seulement le nu mais l'écorché. »

Personne, à notre connaissance, n'a parlé plus spirituellement de la prolixité de Cooper, laquelle est reconnue presque universellement comme étant l'un de ses défauts capitaux. M. Chasles en a été frappé tout d'abord. Dans un article écrit dix ans auparavant pour la *Revue des Deux Mondes* (le 15 avril 1841), il avait signalé le même défaut.

Néanmoins il reconnaît une certaine puissance à ce style de « commissaire-priseur ». Si ses tableaux sont « un peu secs, ils sont au moins exacts ». « S'il

bavarde quelquefois il ne ment jamais. S'il est prosaïque, il est vrai. » Mais l'idée ne lui est sans doute jamais venue, comme elle est venue à plusieurs de nos critiques, à Poe par exemple, de le comparer, à cet égard, à l'auteur de *Robinson Crusoë*.

C'est une critique très insuffisante, une boutade plutôt qu'une appréciation sérieuse. Frappé surtout par un seul défaut de Cooper, réel d'ailleurs, M. Chasles l'exagère au point de déformer l'aspect total de son œuvre.

George Sand

De toutes les études françaises sur Cooper, la plus intéressante et la plus précieuse, après celle de Balzac, est celle de George Sand. Écrite en 1856 (1), à Nohant, où elle s'était retirée après une vie tumultueuse, pour y passer ses dernières années en tranquillité, elle procède de la pensée la plus mûre de cette merveilleuse femme. A cette époque elle était loin de l'individualisme de ses premiers romans, elle était revenue du socialisme de ses romans à thèse, elle était entrée dans cette dernière période de sa vie intellectuelle et littéraire où les trois sources principales de son inspiration, l'amour, la passion de l'humanité et le sentiment de la nature s'étaient comme fondus en elle pour produire les idylles et les

1. Œuvres de George Sand : *Autour de la table*, p. 261, Edition Michel Lévy frères, 1876.

contes qui font, au jugement de beaucoup, son plus grand titre à l'immortalité.

Les études critiques de George Sand sur d'autres écrivains sont presque aussi rares que celles de Balzac. Il n'y a que Cooper et Harriet Beecher Stowe, parmi les romanciers américains, à qui elle ait fait cet honneur. On sent que pour se laisser arracher ainsi à leur labeur de création, ils ont dû être emportés par un enthousiasme hors du commun.

Qu'est-ce donc en Cooper qui a si vivement intéressé George Sand ? On dirait que son article était inspiré par le désir de combler une lacune dans celui de Balzac. L'auteur de la *Comédie humaine* avait vu en Cooper surtout un peintre. L'auteur de *Lélia* est frappé surtout par le côté poétique de son œuvre. Il est vrai qu'au cours de ses observations elle trouve moyen de parler de quelques-uns de ses défauts, tels que ses «naïvetés qui sont parfois bien près de dépasser la mesure», les « développements minutieux qui fatiguent quelquefois », son infériorité en tant qu'artiste relativement à Walter Scott, mais c'est en passant et sans y insister. Ce n'est pas pour lui adresser des critiques qu'elle a écrit cet article, c'est pour le faire comprendre.

Afin de mieux mettre en lumière l'aspect poétique de sa nature, elle le met en contraste avec son côté positif et réaliste. Il est Américain, dit-elle, par ses peintures de l'énergie triomphant de tous les obstacles, les marins traversant des mers inconnues, la prise de possession de terres nouvelles, les combats

des pirates, les exploits des écumeurs de mer, etc. Il est bourgeois, dit-elle, en ce qu'il n'a « pas de révoltes contre Dieu ou contre la société ; pas d'excentricités, pas de délires sacrés comme Shakespeare et Byron ». Son talent est « de l'ordre positif » en ce qu'il s'appuie sur l'observation exacte. « Ces descriptions, écrit-elle, en forme de simples comptes rendus, sont une des grandes qualités de Cooper. On y sent l'observateur qui, lui-même, s'est rendu compte de tout, des effets et des causes, des détails et de l'ensemble. On y est donc intéressé par la force du vrai. Le narrateur a le calme d'un miroir qui réfléchit les grandes crises de la nature sans y ajouter aucun ornement de son cru. » Il est « réaliste » par sa préoccupation du détail. Ses peintures ressemblent à « ces tableaux d'intérieur flamands, où tout semble vouloir exprimer la triviale réalité de la vie et où rien ne semble livré à la fantaisie ».

Ce n'est pas qu'elle lui reproche de s'être occupé ainsi des aspects matériels de la vie. Au contraire, « c'est déjà un grand ouvrage, dit-elle, et une noble tâche accomplie, que cette personnification du génie américain dans les navigateurs de Cooper. » Et de la fidélité avec laquelle il rend ce que lui présente sa faculté d'observation, elle dit : « Ce parti franchement pris constitue une grande qualité peut-être trop peu estimée chez nous. » Toutes ces réflexions ne servent à Mme Sand que comme point de départ. Ainsi, elle fait observer que tout en étant de son pays, il est supérieur à la société de son temps. « Il avait, dit-

elle, en dépit de son respect et de son amour pour la société à laquelle il appartenait, cette tendance à l'aspiration isolée, à la rèverie poétique et au sentiment de la liberté naturelle qui caractérisent les vrais artistes. » Si son talent est « bourgeois et positif », s'il se moque franchement de « l'imitation byronienne », s'il est « ennemi naturel du beau style », il lui faut pourtant, dit-elle, « une plus haute expression du vrai que le sentiment positif de sa nation ». Et si ses tableaux sont encombrés de détails en apparence triviaux, « tout au beau milieu de sa tranquille peinture de mœurs, il sera emporté par un idéal qui sera le point lumineux de son œuvre », comparable au rayon de soleil chaud qui, dans les tableaux flamands, vient « idéaliser les plus vulgaires figures, les plus puérils détails de la scène domestique ».

Et quelle forme son rêve va-t-il prendre ? « Chez Cooper, comme chez Scott, le rêve se personnifie dans une figure plus grande que nature. Cette figure de prédilection qui dans ses romans s'appelle d'abord l'*Espion*, puis le *Bravo*, et enfin le *Chasseur de la Prairie*, est la révélation complète de la véritable pensée, du constant idéal, qui sans le dominer, le pénètre. » C'est surtout le « type généreux, naïf et idéaliste » du chasseur, qui selon Mme Sand, est « bien le reflet de l'âme poétique de Cooper. C'est à lui qu'il donna ses sentiments et qu'il attribua ses rêves, son amour enthousiaste pour les splendeurs de la solitude, ses aspirations vers l'idéal de la vie primitive, de la religion naturelle, de la liberté absolue. » C'est par lui

aussi, que, selon notre critique, Cooper s'élève au-dessus de « cette vie de réalité et d'utilité matérielle qui fait la force de l'Amérique du Nord ». Il n'a pu regarder sans tristesse l'envahissement du désert par l'homme blanc : « Malgré lui, les conquêtes de l'agriculture et du commerce sur ces domaines vierges de pas humains avaient fait entrer dans son âme une solennelle tristesse. Et puis, le côté de grandeur de certaines tribus sauvages, la puissance des instincts et des sentiments de la race indienne, la liberté de l'homme primitif sur le sol également primitif et libre, c'était là un grand spectacle, et il fallait au poète des efforts de raisonnement social et de volonté patriotique pour ne pas maudire la victoire de l'homme blanc, pour ne pas pleurer sur la destruction cruelle de l'homme rouge et sur la spoliation de son domaine naturel : la forêt et la prairie livrées à la cognée et à la charrue... et par la voix tranquille mais retentissante du romancier, l'Amérique a laissé échapper de son sein ce cri de la conscience : Pour être ce que nous sommes, il nous a fallu tuer une grande race et ravager une grande nature. » Plus bas, comparant Cooper avec Scott, elle ajoute : « C'est à cet élan d'admiration et de regret qu'il a dû l'inspiration de ses plus belles pages et c'est par là qu'il a osé et vibré, à un moment donné, plus que Walter Scott, dont le calme impartial s'est moins vaillamment démenti. Scott est pourtant un noble barde qui pleure, lui aussi, sur les grands jours de l'Écosse : mais l'hymne qu'il chante (et qu'il chante mieux, il ne faut

pas le méconnaître) a moins de portée. Il pleure une nationalité, une puissance, une aristocratie surtout. Ce que chante et pleure Cooper, c'est une noble race exterminée; c'est une nature sublime dévastée : c'est la nature, c'est l'homme ».

Voilà, si nous ne nous trompons, l'idée dominante de cette belle étude, qui, quoique assez mal composée, porte néanmoins l'empreinte d'une conviction profonde. C'est moins une critique qu'une interprétation. Avec son intuition de femme, l'auteur semble avoir pénétré jusqu'aux plus secrets replis du cœur du romancier. D'autres avaient critiqué ses intrigues, ses caractères, ses descriptions, son style, elle ne s'y arrête pas. C'est l'âme du romancier qui l'intéresse. D'autres avaient exprimé leur admiration pour le personnage du Chasseur, il lui restait, à elle, d'*expliquer* ce héros, de montrer sa vraie signification.

Elle explique aussi un autre caractère. Le personnage d'Uncas, le chef mohican, a toujours été le centre des discussions sur la vérité des portraits que Cooper a faits des Indiens. C'est lui qui prête le plus à l'accusation d'être « idéalisé », et pour notre part, nous sommes porté à croire que les premiers critiques avaient raison, surtout en vue de l'aveu de Cooper lui-même. Mais, en tout cas, les idées libérales et les sentiments raffinés du vieux guerrier s'expliquent très bien si le personnage a été créé par Cooper dans le dessein, comme Mme Sand semble penser, de « plaider sans trop choquer l'orgueil de sa nation la cause de la race indienne ». C'est pour cela, sui-

vant elle, que le Mohican est un « allié de la race blanche », c'est pour cela qu'il est « une sorte d'initié au christianisme ».

Si, comme l'affirme M. Lounsbury, Balzac, mieux que George Sand, a compris les limitations de Cooper, personne, à notre avis, mieux que George Sand, n'a compris la vraie portée de son œuvre. Elle a versé comme un flot de lumière sur son sens intérieur, si bien que Cooper nous apparaît depuis la lecture de cette appréciation sous un jour tout nouveau. Désormais nous verrons dans le romancier quelque chose de plus qu'un conteur, quelque chose de plus qu'un historien, quelque chose de plus même qu'un poète, il sera le représentant d'une idée et le défenseur d'un principe, l'idée de liberté, et le principe de justice.

Il est intéressant de noter que George Sand n'a vu en Cooper que des qualités qu'elle possédait elle-même. Elle avait le même tempérament rêveur, poétique et idéaliste, le même amour de la nature, le même culte de la liberté individuelle, la même largeur de sympathie et la même religion de l'humanité qu'elle trouve au romancier américain. Serait-ce que sa vision de lui ait été déformée par son imagination ? A-t-elle prêté à Cooper des qualités qui n'existaient qu'en elle ?

Sur un point au moins, il n'y a pas à douter, savoir, la « religion naturelle » qu'elle lui prête. M. Lounsbury démontre qu'en matière de religion

Cooper était d'une étonnante étroitesse d'esprit (1). Il semble donc certain que l'illustre romancière, convertie à la religion de l'humanité, a été plus ou moins dupe de ses sentiments. Nous croyons pourtant qu'au fond son appréciation est juste. Il n'est guère possible qu'une femme si bien douée, si intelligente, si fine, et si habituée à fouiller les fonds du cœur humain, se soit complètement trompée sur le caractère du talent de Cooper. Et, de même que le génie observateur de Balzac a bien reconnu la part du peintre dans son talent, le génie imaginatif et sensible de George Sand y a reconnu, il nous semble, la part du poète.

Victor Hugo

Aux appréciations plus ou moins étendues que nous avons essayé d'analyser et d'évaluer il faut ajouter une dernière qui, bien que d'une brièveté extrême, ne contenant que quelques phrases, se trouve, par raison du renom de l'auteur, du caractère des opinions exprimées et parce qu'elle est la plus récente en date, parmi les plus remarquables de toutes. Victor Hugo, s'entretenant, en l'été de 1872, avec le général James Grant Wilson, littérateur américain bien connu, sur les auteurs de l'Amérique, lui dit qu'il préférait Cooper à tous les autres (2). Il

1. Voir Lounsbury (T.). *J. Fenimore Cooper*, 1883, p. 258.

2. Article dans l'*Indépendant*, 1901, p. 253.

exprima surtout son admiration pour Bas-de-Cuir, disant : « La longue Carabine is superior to any of Scott's characters (1). »

Ce jugement sur Bas-de-Cuir fait un digne pendant à l'appréciation, déjà citée, de Thackeray sur le même personnage. Quant à la déclaration de Hugo qu'il préférait Cooper à tous les autres auteurs américains, il faut avouer qu'il est difficile d'en saisir la portée exacte, car nous ignorons l'étendue des connaissances qu'il avait de la littérature américaine. Mais, puisque les plus célèbres des auteurs américains qui avaient été, à cette époque, traduits en français sont Irving, Hawthorne, Poe, et Mme Stowe, il semble que ce soit surtout ceux-là au-dessus desquels il ait voulu placer Cooper. Cela étant, il nous semble peu probable que son jugement soit jamais accepté ni en Amérique ni en Angleterre, où on l'estime moins que Poe et Hawthorne.

1. Lettre adressée à l'auteur, sous la date du 25 juin, 1910.

CHAPITRE III

Conclusion

En jetant un coup d'œil sur les noms de ceux qui ont écrit sur Cooper, on est frappé par le fait qu'il ne s'y trouve presque pas de critiques attitrés. Plusieurs excellents journaux et revues, notamment le *Globe* la *Revue Encyclopédique* et la *Revue des Deux Mondes*, ont ouvert leurs colonnes à des articles sur lui ; deux grands romanciers, Balzac et George Sand lui ont consacré une étude sérieuse ; Victor Hugo a dit sur lui quelques mots ; un historien, un professeur de littérature, beaucoup de journalistes et plusieurs critiques de deuxième ordre ont écrit des articles plus ou moins pénétrants sur ses œuvres, mais parmi les grands critiques, il n'y a que Sainte-Beuve qui l'ait honoré d'une appréciation, à moins pourtant qu'il ne s'en trouve parmi ceux qui ont préféré cacher leur identité.

Cependant ces écrits présentent dans leur ensemble un caractère de critique assez sérieuse. Si les critiques du *Globe*, à part Saint-Beuve, n'ont pas su maintenir une attitude d'impartialité complète, il faut reconnaître que les articles plutôt hostiles de Duver-

gier et de « E. D. » sont contrebalancés par le panégyrique de « F. A. S. ». De même, on oublie l'âpreté des premières critiques de la *Revue Encyclopédique* en lisant l'appréciation bienveillante de « B. J. ». L'excellence de l'étude faite par Balzac est depuis longtemps reconnue. M. Romey est par trop prévenu en faveur de l'objet de son étude, mais par contre M. Chasles est loin de lui rendre justice. M. de Loménie est admirablement impartial, et, si George Sand témoigne, à l'égard de Cooper, d'une sympathie qui ne lui permet pas de lui adresser des reproches, il faut avouer qu'elle met en lumière des côtés de son talent restés inaperçus jusque-là. Son tempérament idéaliste et poétique a sans doute influé sur ses jugements, mais par cela même sa critique possède un mérite particulier, celui de corriger la critique peut-être trop réaliste ou trop matérialiste de Balzac.

Au reste, de tout ce que les Français ont écrit sur Cooper, nous n'avons pris, comme base de notre étude, que le meilleur. Nombre d'articles nous ont paru n'être que des répétitions ou des compilations de jugements portés par d'autres, plusieurs sont insignifiants, quelques-uns sont l'ouvrage d'auteurs sans aucune autorité. Tous ces articles ont été rejetés, sauf quelques-uns parus dans le *Globe* et la *Revue Encyclopédique*, qu'il nous semblait bon de garder à cause de la renommée de ces deux périodiques.

Parmi les auteurs que nous avons choisis comme représentant le mieux la critique française de notre

romancier, plusieurs savaient l'anglais, notamment George Sand, Philarète Chasles et Louis de Loménie. Il est probable aussi que Charles Romey, aussi bien que quelques autres, en avaient quelque connaissance. On ne peut affirmer cependant que leur critique en soit meilleure. Et cela s'explique aisément. Leur connaissance de la langue anglaise ne pourrait guère leur profiter qu'en les aidant à juger du style de Cooper, et comme nous avons vu, son style est si mauvais que les traductions de ses livres sont parfois meilleures que les textes originaux.

Comparons ici la physionomie de Cooper, telle qu'elle se présente dans la critique française, avec celle que révèle la critique anglaise et américaine. Ainsi que les Américains et les Anglais, les Français accordent à Cooper un talent extraordinaire comme peintre de la nature. Quel que soit leur tempérament ou leur compétence, ils s'accordent pour louer ses descriptions de la mer et de la forêt. « E. D. », dont la critique lui est en général si peu favorable, écrivait dès 1825 : « Il peint déjà presque aussi bien que Shakespeare et Walter Scott » (1); et ce jugement a été comme consacré par l'opinion, non moins flatteuse, exprimée par Balzac dans son célèbre article de la *Revue Parisienne*. Cependant, les meilleurs de nos critiques modernes, au lieu de suivre Sainte-Beuve, Balzac et d'autres Français, lorsqu'ils disent que Cooper est surtout un peintre, affirment, au contraire, qu'il est avant tout un conteur.

1. Le *Globe*, 21 avril, 1825, p. 488.

Ce n'est pas à dire que nos critiques ne lui trouvent pas de défauts comme conteur. Ainsi que les Français, ils lui reprochent un excès de détails descriptifs, des conversations frivoles, la monotonie, l'obscurité et surtout l'invraisemblance de ses intrigues. En cela ils sont parfaitement en accord avec les Français. Néanmoins ils soutiennent qu'en vertu de l'intérêt toujours croissant et pour ainsi dire irrésistible de ses écrits, il est ce qu'on appelle « a born story teller ». C'était aussi, croyons-nous, l'avis de M. Romey et de « B. J. », mais leur opinion touchant cette matière n'a pas été adoptée par leurs successeurs.

Sur son talent comme peintre de caractères, il y a aussi un accord substantiel entre les critiques de France d'un côté et ceux de l'Angleterre et de l'Amérique de l'autre. Ils estiment tous que Bas-de-Cuir et Tom-le-Long sont des créations dignes des plus grands maîtres. Distingués par « E. T. », le premier critique qui ait écrit sur Cooper pour le *Globe*, ces personnages ont été loués ensuite par Sainte-Beuve, qui les plaçait à côté de Panurge, Gil Blas et Clarissa Harlowe, jugement qui, malgré sa hardiesse à l'époque où il fut émis, a été comme justifié, au moins en ce qui concerne Bas-de-Cuir, par l'admiration hautement proclamée de Thackeray, George Sand, Victor Hugo et d'autres.

On pense, pourtant, qu'en général, sa compréhension de la nature humaine manque de profondeur. Beaucoup de ses portraits de femmes ont été vive-

ment critiqués des deux côtés de l'Atlantique. Ses personnages surnaturels laissent une impression de malaise, tandis que ses caractères comiques sont, pour beaucoup de critiques, franchement ennuyeux. M. Brownell qui, plus ardemment que tout autre Américain, a défendu les personnages de Cooper, a essayé de prouver que Balzac ne voulait pas les déprécier dans sa critique, mais ses arguments ne sont pas convaincants.

Beaucoup de critiques français ont reconnu en Cooper un poète, et George Sand estime que c'est là une de ses plus grandes qualités. Des deux côtés de l'Océan on a également reconnu la valeur historique des romans où l'auteur s'occupe de son propre pays, mais on n'accorde pas le même mérite à ceux où il essaye de peindre la civilisation européenne. Cependant, M. Romey, le seul historien français qui ait écrit sur lui, ne trouve pas un seul reproche à lui adresser.

La moralité de ses œuvres a été moins souvent mentionnée en France que chez nous, mais ceux qui en ont parlé trouvent que, sous ce rapport, il est irréprochable, tandis que George Sand estime que sur certaines questions, il a représenté la conscience de son pays. Balzac a été frappé par le manque de pensée et de passion dans ses romans, aussi bien que par la médiocrité du style. Chose assez singulière, les Français, même ceux qui savaient l'anglais, ont critiqué Cooper, au sujet de son style, beaucoup moins que les Anglais et les Américains.

Son originalité fut aussi énergiquement contestée en France qu'en Amérique, surtout par les critiques des premiers temps, mais le jugement final des deux pays, si on accepte l'opinion de George Sand comme représentant l'opinion française moderne, est que, quoiqu'il ait emprunté la forme, le procédé et la manière pittoresque de Walter Scott, il n'a pas pour cela sacrifié son originalité, qui se révèle par la nouveauté de ses sujets et dans la conception de certains caractères, tels que Bas-de-Cuir, Tom-le-Long et Harvey Birch.

Il y a accord aussi sur la place qu'on doit lui accorder. Si chez nous on a plus souvent parlé de son insuccès dans la peinture de « la vie élégante », en France on a réclamé avec un enthousiasme plus vibrant, sa supériorité comme peintre de la vie dans la forêt et sur la mer ; et, s'il faut le comparer avec Walter Scott, notre attitude ressemble assez à celle de Balzac et de George Sand, qui estiment qu'il est moins vrai et moins original que son rival, qu'il lui est inférieur dans la peinture des caractères et dans le comique, ausi bien que dans la conduite de ses intrigues et dans son style, qu'il l'égale parfois par la profondeur de son sentiment de l'histoire, et qu'il le dépasse, peut-être, par l'excellence extraordinaire de quelques-unes de ses descriptions aussi bien que par la profondeur de son sentiment moral. Et l'élévation, par Victor Hugo, du caractère de Bas-de-Cuir à une position au-dessus de tout personnage de Scott, trouve un pendant dans l'appréciation du même personnage par Thackeray.

La critique française de Cooper était dans le commencement moins favorable que celle de son pays natal, mais son approbation une fois gagnée, elle lui est restée fidèle jusqu'à sa mort. En cela elle ne ressemble guère à la critique américaine et anglaise, qui pendant une dizaine d'années, l'a comme accablé d'articles injurieux. D'autre part, en France, depuis sa mort, les critiques ne se souviennent presque pas de lui, tandis qu'en Amérique, on s'en occupe de plus en plus.

BIBLIOGRAPHIE

I. — Romans de Cooper, arrangés par ordre de leur traduction en français (1).

1822. L'Espion (*The Spy*, 1821).
1823. Les Pionniers (*The Pioneers, or the Sources of the Susquehanna*, 1823).
1824. Le Pilote (*The Pilot*, 1824).
1825. Précaution, ou le choix d'un mari (*Precaution*, 1820).
— Lionel Lincoln, légende des treize républiques (*Lionel Lincoln, or the Leaguer of Boston*, 1825).
1826. Le dernier des Mohicans (*The Last of the Mohicans*, 1826).
1827. La Prairie (*The Prairie*, 1827).
1828. Le Corsaire Rouge (*The Red Rover*, 1828).
1829. Les Puritains d'Amérique (*The Borderers, or the Wept of Wish-ton-wish or the Heathcotes*, 1829).
1831. L'Écumeur de mer ou la Sorcière des eaux (*The Water Witch, or the Skimmer of the Seas*, 1830).
— Le Bravo (*The Bravo*, 1831).
1832. L'Heidenmauer (*The Heidenmauer, or the Benedictines*, 1832).
1833. Le Bourreau de Berne (*The Headsman, or the Abbaye des Vignerons*, 1833).
1835. Les Monikins (*The Monikins*, 1835).
1838. Le Paquebot américain (*Homeward Bound, or the Chase*, 1838).

1. Il manque à cette liste *Jack Tier* (1848) et *Oak Openings* (1848). Nous n'avons pu trouver de trace d'une traduction française ni de l'un ni de l'autre de ces ouvrages.

1839\. Eve Effingham, ou l'Amérique (*Home as Found*, 1838).
1840\. Le Lac Ontario, ou Le Guide (*The Pathfinder, or the Inland Sea*, 1840).
1841\. Mercédès de Castille (*Mercedes of Castile, or the Voyage to Cathay*, 1840).
1841\. Le Tueur de Daims (*The Deerslayer, or the First War Path.*, 1841).
1842\. Les deux amiraux (*The Two Admirals*, 1842).
1843\. La Vie d'un matelot (*Ned Myers, or a Life before the Mast*, 1843).
— Wyandotte (*Wyandotte*, or the Hutted Knoll, 1843).
— Le Feu-follet (*Wing and Wing ; or, The Jack o' Lantern, or The Privateers*, 1842).
1844\. Sur terre et sur mer, ou Lucy Hardinge (*Afloat and Ashore, or The Adventures of Miles Wallingford ; or Lucy Hardinge*, 1844).
1845\. Satanstoë (*Satanstoe, or the Littlepage Manuscripts*, 1844).
1846\. Fleurs des bois, ou les Peaux-Rouges, (*The Redskins ; or Ravensnest*, 1846).
1847\. Le Porte-Chaîne (*The Chainbearer, or the Littlepage Manuscripts*, 1847).
1852\. Les Lions de mer (*The Sea-Lions, or the Lost Sealers* 1849).
— Le Cratère, ou Marc dans son île ; ou Le Robinson américain (*The Crater, or Vulcan's Peak; or Mark's Reef*, 1847).
1853\. Marie, ou les Mœurs des jours (*The Ways of the Hour*, 1850).

II. — Critiques français de Cooper.

« A. M. ». — Revue Encyclopédique, 1831, t. XLIX, p. 625.
Anonyme (*a*). — Globe, 1827, p. 21.
Anonyme (*b*). — Globe, 1827, p. 116.

Anonyme (*c*). — Revue Encyclopédique, 1829, t. XLIV, p. 193.
Anonyme (*d*). — Globe, 1829, p. 623.
Anonyme (*e*). — Magasin pittoresque, 1857, p. 102.
« A. P. ». — Revue Encyclopédique, 1831, t. XLIX.
« A. St. Ch. ». — *Ibid.*, 1831, t. LII, p. 232.
Balzac (Honoré). — *Correspondance*. Œuv. comp., (éd. Lévy), t. XXIV, p. 73
— Revue parisienne, 1840, p. 66.
Barot (Odysse). — *La littérature contemporaine en Angleterre*, 1874.
Barthélemy-Lanta (A. de). — Écho de la littérature et des beaux-arts, 1840, p. 330.
Biset (Auguste). — *Ibid.*, 1845, p. 346.
« B. J. ». — Revue Encyclopédique, 1827, t. XXXVI, p. 349.
Bougeault (A.). — *Histoire des littératures étrangères*, 1876.
Champion (J. Hardinge). — *Études littéraires*, 1849.
Chasles (Philarète). — Revue des Deux Mondes, 15 juil. 1835.
— *Ibid.*, 15 av. 1841.
— *Études sur la Littérature anglo-américaine*, 1851.
« C. N. ». — Revue Encyclopédique, 1825, t. XXV, p. 213.
« C. s. ». — Globe, 1829, p. 702.
Dillon (P.). — Revue des Deux Mondes, 15 sept. 1841.
« E. D. ». — Globe, 1825, p. 487.
— *Ibid.*, 1827, p. 147.
« E. M. ». — Écho de la littérature et des beaux-arts, 1842, p. 28.
« E. F. ». — Globe, 1825, p. 394.
« F. A. S. » — *Ibid.*, 1827, p. 174.
« F. D. ». — Revue Encyclopédique, p. 704.
Fontenay (A.). — Revue des Deux Mondes, 1er juin 1832.
Gozlan (L.). — *Balzac intime*, 1840, p. 45.
Hallberg (Eug.). — Histoire des littératures étrangères, t. II, 1879.
« J. ». — Revue Encyclopédique, 1827, p. 261.
Loménie (L. de). — *Galerie des contemporains*, 1845.

« L. S. B. ». — Revue Encyclopédique, 1824, t. XXII, p. 136.
« M. A. J. ». — *Ibid.*, p. 208.
« M. B. P. ». — *Causeries sur quelques romans*, 1855.
Moreau (Auguste). — *Cooper* (Grande Encyc.), 1891.
« O. ». — Globe, 1826.
Roche (Antoine). — *Écrivains anglais au XIXe siècle*, 1869.
Romey (Charles). — *Notice* (*Mercédès de Castille*), 1841.
Saint-Fargeau (Girault de). — *Histoire littéraire*, 1852.
— *Revuedes Romans*, 1839.
Sainte-Beuve. — *Portraits littéraires*, t. I, 1833.
Sand (George). — *Autour de la table*, 1856.
« S. B. ». — Globe, 1828, t. VI, p. 341.
« S. C. ». — Revue Encyclopédique, 1832, p. 194.

DEUXIÈME PARTIE

EDGAR ALLAN POE (1)

CHAPITRE PREMIER

Introduction

Si Poe a été moins goûté que Cooper par le grand public en France, il a eu, en revanche, plus de succès auprès des gens de lettres. Aucun autre romancier américain n'a été l'objet de tant d'études critiques. Il est aussi le premier de nos romanciers sur lequel on ait fait une thèse de doctorat. Presque toutes ces études ont été faites depuis sa mort. Il n'y a guère que l'article de M. Forgues dans la *Revue des Deux Mondes* (15 oct. 1846) qui ait paru durant sa vie. Depuis 1850 jusqu'à 1860 on s'est occupé beaucoup de lui. En 1852 Baudelaire fit paraître une étude sur lui dans la *Revue parisienne* laquelle fut suivie l'année après par une autre, écrite par Barbey d'Aurevilly. En 1856, à la suite de l'ap-

1. Cet examen ne s'occupe que de Poe conteur.

parition du premier volume des *Histoires extraordinaires*, les appréciations se multiplièrent. Le *Journal des Débats* publia un article par Philarète Chasles, deux articles parurent dans le *Figaro*. D'Aurevilly en écrivit un deuxième, et en 1857 Louis Etienne écrivit un excellent article pour la *Revue contemporaine*. Pendant les dix années suivantes on parla moins de lui, mais il faut mentionner l'article de Charles de Moüy, imprimé dans la *Revue française* en 1863, et surtout celui d'Arthur Arnould, paru en 1865, dans la *Revue moderne*. Depuis 1870 jusqu'à 1880 il n'y a rien qui compte. La décade de 1880 à 1890 est peut-être la plus importante dans l'histoire de la critique française de Poe, tant pour le nombre d'études remarquables qui ont vu le jour que pour la célébrité des auteurs. M. René Tasselin, Paul Bourget, Remy de Gourmont, Barbey d'Aurevilly, Emile Hennequin et M. Ernest Verlant ont sucessivement dit leur mot sur les fictions de notre nouvelliste. L'étude de M. Hennequin et celle de M. Verlant méritent surtout d'être signalées. Si la dernière décade du XIX[e] siècle n'a vu paraître qu'un article notable sur lui, celle de M[me] C. Vincens (Arvède Barine), le siècle nouveau s'est signalé par un ouvrage hors ligne, la thèse de M. Lauvrière (1904), laquelle est d'une valeur exceptionnelle, quoiqu'elle n'ait reçu jusqu'ici ni en Amérique ni en Angleterre, la considération qu'elle mérite.

On n'oubliera pas chez nous ce que la France a fait pour Poe. « En dépit de ces succès septentrio-

naux, dit M. Lauvrière, ce fut encore en pays latin, en France surtout, que Poe trouva le plus chaleureux accueil » (1). « On le comprit sans effort, écrit Mme Vincens, on l'aima tout de suite » (2). Barbey d'Aurevilly constate qu' « il est arrivé en quelques années à une grande renommée » (3). L'effet de surprise produit par les contes publiés dans le *Commerce*, fut suivi d'un « étonnement universel » (4) lors de la traduction par Baudelaire. En 1874 M. Quesnel pense qu' « il est le plus connu peut-être, Fenimore Cooper excepté, des auteurs américains » (5), et en 1888 on affirme qu'il est « depuis longtemps déjà le mieux connu en France des représentants modernes du génie anglo-saxon » (6).

Grâce aux nombreuses biographies de Poe, surtout à celles de Ingram et de Woodberry, il est maintenant possible de savoir la vérité sur les principaux événements de sa vie.

Né à Boston, le 19 janvier 1809, Edgar Allan Poe devint orphelin à l'âge de deux ans. Il fut recueilli par son parrain John Allan, riche marchand de tabacs demeurant à Richmond. Depuis 1815 jusqu'à 1820, M. Allan demeura, avec sa femme et leur fils adoptif, en Angleterre, où l'enfant fut placé dans une école.

1. *Edgar Poe : sa Vie et son Œuvre*, 1904, p. 642.
2. *Névrosés*, 1898, p. 26.
3. *Les Œuvres et les Hommes*, 1890, t. XII p. 391.
4. *Ibid.*, p. 61.
5. *Revue bleue*, 14 février, 1874.
6. Verlant (Ernest). *Revue générale*, 1888, t. II, p. 555.

De retour à Richmond, il fut de nouveau mis à l'école où il se distingua surtout dans l'étude des langues, et dans la composition des vers. Au bout de six ans il s'immatricula à l'Université de Virginie où il ne tarda pas à contracter de nombreuses dettes de jeu. M. Allan refusa de les payer, le retira de l'Université et lui fit prendre un emploi dans ses bureaux. Ne se sentant pas fait pour le commerce, le jeune homme s'enfuit à Boston, où il s'engagea dans l'armée. Il y resta deux années. Alors M. Allan, s'étant réconcilié avec lui, le fit accepter comme élève à l'école militaire de West Point où il entra le 1er juillet 1830. Pendant quelques mois il mena une vie régulière et laborieuse, puis, dégoûté du métier, il voulut donner sa démission, négligea ses devoirs et fut renvoyé en disgrâce, en janvier 1831. Cette fois c'était fini. La patience de son protecteur était à bout. Il ne voulut plus pourvoir aux besoins du jeune homme qui fut désormais obligé de travailler pour gagner sa vie.

Il se rendit à Baltimore, où, après bien des découragements, il reçut en 1833 un prix de cinq cents francs pour un conte intitulé *Un Manuscrit trouvé dans une Bouteille*. Admis, à la suite de cet événement, comme collaborateur au *Southern Literary Messenger*, recueil nouvellement établi à Richmond, il quitta Baltimore, mais non sans s'être fiancé avec sa cousine Virginia Clemm, qu'il épousa en 1836. Les contes et les articles de critique littéraire qu'il fournit au *Messenger* firent le renom de l'auteur et la fortune du journal. Cependant après une collaboration de dix-

huit mois, il se trouva obligé, à cause de ses habitudes irrégulières, de chercher un autre poste.

Le reste de sa vie n'est guère que la répétition de cette expérience. Il se rendit à Philadelphie, où il collabora d'abord au *Gentleman's Magazine*, ensuite au *Graham's Monthly*. A New-York, où il alla en 1842, il écrivait pendant quelque temps pour l'*Evening Mirror*, puis pour le *Broadway Journal*. Toujours dans la misère, malgré sa renommée croissante, il fut réduit à recourir à la bonté de ses amis. En 1847 sa femme, atteinte depuis longtemps d'une maladie de poitrine, succomba, laissant le poète presque fou de douleur. Deux ans plus tard il se fiança à Mme Shelton. et c'est en s'occupant de son mariage qu'il rencontra la mort. Les détails de cet événement ne sont pas bien connus, mais il est certain qu'il fut ramassé dans une taverne de Baltimore dans un état d'ivresse, et qu'il mourut dans un hôpital le 7 octobre 1849.

Quant à son caractère, l'opinion, en Amérique, a été toujours divisée. Son premier biographe R. W. Griswold, chargé de la tâche par Poe lui-même, présenta son caractère sous un jour très défavorable. Les amis de Poe entreprirent sa défense, et accusèrent Griswold de l'avoir calomnié. On sait qu'il n'aimait pas Poe et on s'est souvent demandé pourquoi Poe l'avait chargé d'écrire l'histoire de sa vie. Pourtant, la plupart de ses affirmations ont été corroborées, à la suite de sa mort, par la publication des documents remis entre ses mains par Poe lui-même (1). Il sem-

1. *Century*, t. XXVI, p. 572.

ble être bien établi que Poe était extrêmement nerveux, difficile à vivre, envieux, médisant, presque un ivrogne. C'est à cause des faiblesses de son caractère qu'il n'a jamais pu garder longtemps aucun emploi. Il se fit des ennemis de tous côtés et Griswold disait vrai, quoi qu'on puisse penser de son manque de goût, lorsqu'il écrivit, le lendemain de la mort du poète, qu'il laissa peu d'amis.

Il paraît, d'autre part, que dans sa vie de famille il était presque irréprochable. Il semble avoir adoré sa femme et une affection inébranlable existait entre lui et sa belle-mère. Le poète N. P. Willis, qui comme directeur de l'*Evening Mirror*, le connaissait très bien, déclara qu'il « était exact et laborieux, paisible, patient, courtois, inspirant des sentiments de respect et de cordialité ».

On a trouvé l'explication des différences d'opinion à l'égard de son caractère dans le fait que Poe était un malade, qu'il était sujet à des accès d'aliénation temporaire causés par l'accumulation de matériaux toxiques dans les cellules du cerveau. Déjà en 1875 un journaliste F. A. Fairfield proposa cette solution du problème (1). Elle ne rencontra que des incrédules. En 1904, pourtant, le Dr W. Lee Howard, spécialiste en maladies nerveuses, et dont la compétence est incontestable, reprit le thème et démontra conclusivement que Poe avait mené alternativement une vie rationnelle et une vie d'aliéné (2). Cette fois aucune

1. Scribner's : *A Mad Man of Letters*, t. X, p. 690.

2. Arena : *Poe's Misunderstood Personality*, t. XXXI, p. 79.

récusation. Le poids de son autorité semble avoir imposé silence aux partisans de Poe. D'ailleurs la théorie est faite pour satisfaire ses amis en même temps que ses ennemis. L'explication la plus charitable d'une conduite autrement impardonnable est certainement celle qui reconnaît au malheureux poète des intervalles d'irresponsabilité. En effet, un ton plus bienveillant commença à se faire sentir dans les appréciations de son caractère. Ainsi M. Trent a-t-il écrit récemment : « Il semble clair aujourd'hui que le bilan était contre lui dès le commencement, ce qui devrait rendre ses critiques plus sympathiques et plus charitables, quoique le fait n'autorise pas ses admirateurs à fermer les yeux obstinément aux incidents peu honorables de sa lamentable carrière » (1).

Son œuvre, assez volumineuse vu la brièveté de sa carrière littéraire, le dérèglement de sa vie et sa méthode laborieuse de composition, consiste en trois parties : critique, poésie et fiction. De son œuvre de critique nous ne parlerons pas sinon pour dire que, des trois parties de son œuvre, elle est la plus considérable et que pendant sa vie, c'est comme critique que Poe était le mieux connu. De ses poésies, nous dirons seulement, qu'au jugement de quelques critiques bien connus, comme M. Mabie, par exemple, elles ont plus de signification que sa prose et qu'on a l'habitude chez nous de l'appeler un poète plutôt qu'un conteur, malgré le fait qu'il était plus célèbre, de son vivant, comme conteur que comme poète.

1. W. P. Trent : *History of American Literature*, 1907. p. 369.

On ne sait pas au juste à quelle époque il s'est mis à écrire des contes. Sauf le *Manuscrit trouvé dans une Bouteille*, il n'a rien publié dans ce genre avant l'époque de sa collaboration au *Southern Literary Messenger*. Il fit paraître, pendant les dix-huit mois où il travaillait pour ce recueil, quatorze contes. Il continua à en écrire jusqu'au moment de sa mort.

On constate peu de développement dans son génie de romancier. Il a, pour ainsi dire, débuté par des chefs-d'œuvre. Parmi les quatorze contes déjà mentionnés se trouvent quelques-uns de ses meilleurs, *Bérénice*, *Morella*, *L'Assignation*, *Ombre* et *Metzengerstein*. *Ligeia* et *la Chute de la Maison Usher*, qui sont peut-être les plus beaux de ses contes, parurent en 1838 et 1839 respectivement. Mais quoiqu'il n'ait pas fait de progrès dans son art, il est possible, selon M. Woodberry, d'établir plusieurs époques dans sa vie littéraire. Il commence par des histoires d'horreur et de mystère, comme *Bérénice*, où domine l'imagination. Vers 1841 il se mit à faire des contes logiques dans le genre du *Double Assassinat dans la rue Morgue*, le premier et, suivant quelques critiques, le meilleur des contes de ce genre. Il fut suivi, en 1842, par le *Mystère de Marie Rogêt*, en 1843, par le *Scarabée d'or*, et en 1845, par la *Lettre volée*, trois autres contes de la même espèce. Le *Scarabée d'or* partage avec le *Double Assassinat* l'honneur d'être regardé comme le chef-d'œuvre du genre. Enfin, il est dominé, vers 1845, par une passion de spéculation métaphysique, à laquelle nous devons surtout

Eureka, poème en prose contenant son explication de l'univers.

De tous les romanciers américains, Poe est celui qui a été le plus discuté et quoique l'opinion critique en Amérique soit encore loin d'être fixée à son égard sur beaucoup de points, il y a un accord substantiel. On lui reproche, par exemple, de ne pas comprendre la vie. Il ne sait ni peindre ni créer des caractères. Ses personnages sont des êtres exceptionnels, étranges, déconcertants. On lui reproche, en outre, que ses contes manquent d'idées morales. Ses récits pèchent aussi, suivant bon nombre de nos critiques, par leur caractère morbide. Par sa prédilection pour l'étude des états d'âme maladifs, Poe introduit ses lecteurs dans un monde de douleur, de crime et d'horreur d'où l'on emporte, trop souvent, une impression pénible, ou même du dégoût.

Par contre on reconnaît à ses contes une puissance d'effet merveilleuse. Ils ont le pouvoir de s'emparer de l'esprit du lecteur dès le début, de le tenir en soumission jusqu'au bout et d'y laisser un souvenir ineffaçable. On admire aussi la perfection de leur art. Ils sont construits avec une logique infaillible, dans l'intention, jamais perdue de vue, de produire un seul effet. Poe avait, selon M. Brownell, « le tempérament technique jusqu'au point de génie » (1). On loue la vivacité de leurs descriptions : nul mieux que Poe n'a su créer, par des mots, l'illusion de

1. *Scribner's*, t. XLV, p. 69.

la réalité. On estime comme un mérite rare, l'absence complète de sensualité qui les caractérise. On trouve qu'ils sont si originaux de conception, si différents de tout ce qui les avait précédés, qu'ils constituent un ensemble unique, se refusant à toute classification. Finalement, on lui attribue l'honneur d'avoir créé le conte judiciaire (detective story) et d'avoir fortement influencé la littérature moderne. Parmi les écrivains qui auraient senti son influence, on nomme Robert L. Stevenson, Rudyard Kipling, Dumas père, Sardou, Jules Verne, Jean Richepin, Villiers de l'Isle Adam et même Maupassant.

Les contes de Poe présentent, selon ses critiques américains, d'autres marques non moins caractéristiques quoiqu'elles ne soient regardées comme étant ni des défauts ni des qualités. On trouve, par exemple, qu'ils sont fortement imprégnés de la personnalité de leur auteur, en ce que tous les héros lui ressemblent, qu'ils témoignent d'une intelligence extrêmement forte, développée surtout du côté de l'analyse et de la logique, et que l'imagination dont ils procèdent est intense et inventive plutôt que fertile.

Puis il y a certaines questions qui se présentent sans cesse, auxquelles nos critiques donnent des réponses contradictoires. Son style, par exemple, qui, suivant les uns est admirable, n'est le plus souvent, suivant les autres, que médiocre. Son américanisme est très discuté. Poe est-il vraiment Américain, ou est-il exotique ? Le désaccord qui règne parmi nos

plus compétents critiques touchant ce point est remarquable. Il y a aussi la question de son rang dans la littérature. Pendant près de vingt-cinq ans après sa mort, il ne faisait pas grande figure dans l'estime de ses compatriotes. Les inimitiés suscitées par sa critique acerbe, le sentiment de répulsion produit par son caractère peu aimable et par sa vie désordonnée, la biographie dénigrante de Griswold, le goût puritain de l'époque qui confondait la beauté avec la moralité, le verdict plutôt défavorable de Lowell (1) sur son œuvre, toutes ces causes se réunissaient pour empêcher le grandissement de sa renommée. En 1875 pourtant, avec l'érection sur son tombeau à Baltimore d'un monument à sa mémoire, commença un revirement de sentiment à son sujet. Depuis lors la critique chez nous est devenue de plus en plus favorable. Il s'est formé comme un culte de Poe qui atteignit son apogée en 1909, l'année de son centenaire. En 1910 sa gloire fut couronnée par la décision de placer son buste dans le *Hall of Fame*, le Panthéon américain.

Pourtant, on peut affirmer que presque tous les critiques de quelque autorité chez nous lui refusent la première place parmi les auteurs américains, honneur qui viendrait plutôt à Hawthorne ou à Emerson. Quelques-uns le placent au rang des maîtres de la nouvelle, avec les Boccace et les Maupassant. D'au-

1. Dan sa *Fable for Crities* il dit

« There is Poe with his raven, like Barnaby Rudge,
Three fifths of him genius and two fifths pure fudge ».

tres, Henry James, par exemple, le traitent de charlatan. M. Brownell, le critique le plus compétent peut-être que nous ayons, décrie le culte de Poe, disant que c'est une trahison de la littérature. Une appréciation récente, à la fois sympathique et modérée, est celle de M. Trent : « Peut-être la conclusion la plus prudente touchant la question épineuse du rang de Poe dans la littérature américaine est-elle que, vu sa primauté dans l'Europe continentale, son influence sur la littérature moderne, sa perfection, en tant qu'artiste, dans ses deux rôles, et sa renommée toujours croissante, il est l'écrivain américain qui a le plus de signification pour le monde civilisé d'aujourd'hui et qui a probablement la meilleure chance de maintenir sinon d'affermir sa position dans l'avenir » (1).

En Angleterre Poe a été mieux reçu qu'en Amérique. Un de ses biographes américains, W. F. Gill, déclare que ses poésies sont cinq fois plus populaires en Angleterre qu'en Amérique et que ses contes le sont encore davantage. La biographie anglaise de Poe par John H. Ingram est extrêmement élogieuse. Tennyson le regardait comme le génie le plus original de l'Amérique. Les Anglais nous reprochent de ne lui avoir jamais rendu justice. Andrew Lang l'appelle « a gentleman among *canaille* ». Edmund Gosse se plaint du refus de l'Amérique de l'admettre dans le *Hall of Fame* (à l'élection de 1901), et se demande

1. *Hist. Amer. Lit.* 1907, p. 383.

quel peut être le critérium du style chez nous. Naturellement les Américains se récrient, alléguant que leurs torts envers Poe sont absurdement exagérés par les Anglais. Quelques esprits modérés parmi nous estiment pourtant que le jugement des étrangers, y compris celui de l'Angleterre, quoique trop favorable, est peut-être, tout compte fait, plus près de la vérité que le nôtre.

CHAPITRE II

Appréciations françaises

E.-D. Forgues

Ce n'est que quelques années avant sa mort qu'on a commencé à parler de Poe en France, où il fit un début assez sensationnel. On imprima dans le feuilleton du *Commerce* une traduction du *Double Assassinat de la rue Morgue.* L'auteur ne fut pas nommé. L'histoire étant reproduite dans la *Quotidienne*, il en résulta un procès, en octobre 1846, où l'on apprit que les deux traductions remontaient à un même texte originel. Ces traductions, jointes à l'article de M. Forgues (15 oct. 1846), présentèrent Poe au public français, mais il ne devint vraiment célèbre en France qu'après la brillante traduction par Baudelaire, parue en 1856, sous le titre d'*Histoires extraordinaires.* Elles furent suivies, en 1857, par *Nouvelles histoires extraordinaires,* en 1858 par les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, en 1863 par *Eureka*, et en 1865 par *Histoires grotesques et sérieuses.* Outre celles de Baudelaire, d'autres traductions ont paru de temps en

temps, mais aucune d'entre elles n'a égalé l'œuvre de l'auteur des *Fleurs du Mal*.

L'histoire de la critique française de Poe au XIX[e] siècle se divise en deux périodes. Pendant la première, qui s'étend de 1846 à 1880, on assiste à la présentation du conteur au public français par Forgues et Baudelaire, on voit l'espèce d'engoûment à son égard qui s'empare des journalistes en 1856, on note l'apparition, plus tard, d'appréciations raisonnées, et on constate, à la fin de la période, comme un refroidissement des enthousiasmes et même de l'intérêt qu'il avait éveillés. Dans la deuxième on est témoin d'une renaissance d'intérêt en lui, intérêt littéraire plutôt que populaire, lequel fut suivi, à son tour, par un intervalle de silence, qui ne sera guère rompu avant l'apparition de l'œuvre monumentale de M. Emile Lauvrière (1904).

M. Forgues présente Poe aux lecteurs de la *Revue des Deux Mondes* comme auteur des neuf contes : *Le Scarabée d'or*, *Le mystère de Marie Rogêt*, *La Lettre volée*, *La Révélation mesmérique*, *Une descente dans le Maëlstrom*, *Colloque entre Monos et Una*, *Conversation d'Eiros avec Charmion*, *Le Chat noir* et *L'Homme des foules*, qu'il a dû lire en anglais. Ce qui le frappe surtout dans ces histoires, c'est l'emploi que fait le conteur de la logique. « Elle domine tout, dit-il, elle est reine et maîtresse. Son office n'est plus d'étayer, charpente inaperçue, un monument aux riches dehors, elle est elle-même ce monument, qui n'emprunte rien ou presque rien, aux autres ressources de l'art..., elle

est le but et le moyen, elle est la cause et l'effet. » Il voit dans les personnages que Poe met en scène l'auteur lui-même « qui ne prend guère la peine de s'en cacher », il trouve que le *Chat noir* ressemble aux «plus sombres inspirations de Théodore Hoffmann », et il lui découvre un prédécesseur américain en Charles Brockden Brown, « qui, lui aussi, cherchait de bonne foi, jusque dans les plus frivoles fictions, la solution de quelque problème intellectuel, se complaisant comme M. Poe à peindre ces tortures intérieures, ces obsessions de l'âme, ces maladies de l'esprit qui offrent à l'observateur un champ si vaste et tant de phénomènes curieux aux constructeurs de systèmes métaphysiques ». Et enfin il regrette que Poe ait choisi Paris comme scène de quelques-unes de ses histoires, Paris, « dont il n'a pas la moindre idée », dont il a « complètement bouleversé » la topographie et aux habitants duquel il a prêté des idées américaines.

M. Forgues était un journaliste de quelque célébrité. Très au courant de la littérature anglaise, il a familiarisé les lecteurs de la *Revue des Deux Mondes*, de la *Revue britannique*, d'autres revues encore, avec quelques-uns des chefs-d'œuvre de cette littérature. Il a traduit *Jane Eyre*, *Uncle Tom's Cabin*, et *The Scarlet Letter*. Son tour d'esprit satirique, auquel il donnait libre carrière en quelques-unes de ses critiques françaises ne se trahit point dans cet article qui est on ne peut plus bienveillant, sinon élogieux. A vrai dire il voulait faire connaître son auteur plutôt que

de l'étudier, et il s'est borné à lui trouver un seul défaut. Notons aussi que si M. Forgues est le premier de tous ceux qui ont signalé l'importance de la logique chez Poe, il est aussi le premier à avoir vu la parenté de son œuvre avec celle de Brockden Brown. En France comme en Amérique on l'a généralement regardé comme un génie sans ancêtres.

Charles Baudelaire

Baudelaire, qui essaya quelques années plus tard de caractériser l'œuvre de Poe, représente l'extrême limite de l'admiration française. La découverte de Poe par Baudelaire était pour celui-ci comme une révélation. On raconte de lui qu'au moment de son premier enthousiasme il parcourait les rues de Paris demandant à chaque ami qu'il rencontrait : « Connaissez-vous Poe »? Il trouvait en lui un frère. En effet, les deux écrivains se ressemblent, non seulement par le tempérament, mais aussi dans leur vie, leur mort, et leur influence. Tous deux ont mené une vie désordonnée et sont morts misérablement. Méconnus de leur vivant, ils ont exercé, depuis leur mort, une influence considérable. Leur génie étroit et malsain se complaisait dans la peinture des états d'âme morbides et exceptionnels. Analystes puissants, ils mettaient souvent leur talent au service d'un goût de pose et de mystification. Ecrivains « des nerfs », ils ont tous deux créé des « frissons nouveaux ». Le

poète français donna un soin infini aux traductions qu'il fit des œuvres de son frère américain. Durant sa vie il fut connu surtout comme auteur de ces traductions.

Dans son article de 1852, paru dans la *Revue de Paris* (t. VII, p. 95), il signale comme premier trait caractéristique des nouvelles de Poe, la puissance de la faculté de raisonnement dont elles témoignent. Dans le *Double Assassinat*, par exemple, « il remonte d'induction en induction et arrive à démontrer péremptoirement que c'est un singe qui a fait le crime ». M. Forgues avait signalé l'importance de la logique dans ces contes. Baudelaire en fait remarquer la puissance. Il note aussi le penchant de Poe pour l'étude des maladies de l'âme, l'absence de l'amour dans ses récits, la soif de science et de métaphysique qu'ils trahissent, et l'impression d'unité qui s'en dégage, grâce à la suppression de tout détail inutile et au style « serré, concaténé » qui ne permet pas au lecteur de faire le moindre saut.

Cette première appréciation de Poe par Baudelaire, quoique très juste, ne va pas très loin. En voulant « caractériser d'une manière très sûre » l'œuvre de Poe, il s'est borné à n'en signaler que les traits les plus évidents. On pouvait attendre quelque chose de plus pénétrant d'un critique si sympathique. Heureusement il a retouché son portrait quelques années après et en creusant davantage quelques lignes, en affaiblissant d'autres et en ajoutant d'autres encore, il a réussi à nous présenter une physionomie bien

autrement vivante du romancier. La deuxième appréciation fait partie de l'introduction à son premier volume de traductions (*Histoires extraordinaires*, 1856). Il y insiste sur le caractère extra ou suprahumain de ses nouvelles, caractère indiqué dans sa première étude par l'observation que la narration d'*Arthur Gordon Pym* était la seule où Poe se fût appliqué à faire un livre purement humain. C'est justement là le côté de Poe que les Américains trouvent le plus à critiquer, son éloignement des intérêts de la vie ordinaire. Baudelaire ne lui en fait pas un reproche. Il ne fait que signaler le trait. Il atténue sa déclaration sur l'absence de l'amour dans ses écrits. Il avoue qu'il y en a dans *Ligeia* et dans *Eléonora* mais il fait remarquer que l'idée principale sur laquelle pivote l'œuvre est « toute autre ». Il parle de nouveau de ses contes logiques, que cependant, il ne regarde pas comme ses chefs-d'œuvre. Il y découvre l'influence du milieu américain, de l'esprit qui se réjouit « d'une difficulté vaincue, d'une énigme expliquée, d'un tour de force réussi », et il lui applique le terme de « jongleur » qu'on a si souvent employé depuis à son sujet.

A ces opinions ainsi modifiées il ajoute des aperçus nouveaux. Il parle de l'espèce de fascination exercée par Poe sur le lecteur dès le commencement de ses récits : « Chez lui toute entrée en matière est attirante, comme un tourbillon, sans violence. Sa solennité surprend et tient l'esprit en éveil. On sent tout d'abord qu'il s'agit de quelque chose de grave...

Le lecteur, lié par le vertige, est contraint de suivre l'auteur dans ses entraînantes déductions. » Il va plus loin que Forgues lorsqu'il dit que Poe se retrouve dans tous ses personnages, même dans les femmes, qui, « toutes lumineuses et malades, mourant de maux bizarres, et parlant avec une voix qui ressemble à une musique, sont encore lui, du moins par leurs aspirations étranges, par leur savoir et par leur mélancolie inguérissable ». Il semble approuver la prédilection de Poe pour les sujets horribles, même dégoûtants, lorsqu'il le compare à Eugène Delacroix. « Comme celui-ci, qui a élevé son art à la hauteur de la grande poésie, dit-il, Edgar Poe aime à agiter ses figures sur des fonds verdâtres, où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage. » Il paraît approuver aussi l'appel que fait Poe à nos sensations physiques, lorsqu'il déclare qu' « il est l'écrivain des nerfs et même de quelque chose de plus, — et le meilleur que je connaisse. » Il convient que cette littérature puisse produire un sentiment de « vague angoisse », un « malaise du cœur ». Mais il trouve que ces émotions pénibles le cèdent à l'admiration éveillée par la perception de l'art qui domine tout, par leur « poésie profonde et plaintive », par son « admirable style pur et bizarre », et par son « amour du Beau, qui est son grand titre, c'est-à-dire le résumé de ses titres à l'affection et au respect des poètes ».

S'il n'y a, ni dans cet article ni dans celui qui le précède, presque rien qui n'eût été déjà dit par des

critiques américains ou anglais, il faut se rappeler qu'en France, on ne s'occupait guère, à cette époque, de la critique américaine, et qu'il est peu probable que Baudelaire eût connaissance de ce qu'on disait de Poe chez lui. Son appréciation doit donc être considérée comme étant bien à lui, et on doit convenir qu'elle est vraiment remarquable par la justesse de son analyse. Maint critique après lui semblera y faire des emprunts. Il est digne de remarquer, aussi, qu'il ne s'est pas laissé tromper par la popularité des contes logiques, mais qu'au contraire, il proclame hardiment que ceux-là ne sont pas ses meilleurs. Sa pénétration se montre aussi par sa perception que l'un des plus grands titres de Poe à l'immortalité est son amour du beau. Ce qu'on peut reprocher à cette étude, c'est la complaisance qu'on y voit pour la préoccupation de l'horrible, de l'exceptionnel, et du sensationnel.

L'admiration de Baudelaire pour Poe fit beaucoup pour faire disparaître le sentiment d'indifférence et même de mépris qui existait en France à l'égard des œuvres des écrivains américains, sentiment qui n'avait été qu'à demi dissipé par le succès des romans de Cooper.

Barbey d'Aurevilly

Dans l'intervalle qui sépare les deux articles de Baudelaire parut le premier des quatre articles consacrés à notre auteur par Barbey d'Aurevilly, ce « grand

excentrique » qu'on a nommé le dernier et le plus frénétique des romantiques. Lui aussi ressemblait, à certains égards, à l'auteur que nous étudions. Comme Poe il se sentait différent des autres hommes et il s'en vantait, fier de la conviction de sa supériorité intellectuelle. Habile, comme Poe, à se faire partout des ennemis, il vivait, comme lui, dans un sentiment d'isolement. Il aimait, comme Poe, l'étrange, l'extraordinaire, et on lui a appliqué, comme à l'Américain, l'épithète de charlatan. De plus, il était, si on peut en croire Lemaître, complètement dépourvu des sentiments de vraie pitié et de simple tendresse, ce qui constitue un autre point de ressemblance. Avec cela, c'était un défenseur fougueux de la monarchie, du catholicisme et du faubourg Saint-Germain, un admirateur passionné de Byron et de Shakespeare, et un ennemi implacable de Victor Hugo. Il était dédaigneux pour Mérimée et méprisant pour Gœthe. Toujours extravagant, il déclarait qu'on aurait dû brûler Luther ; souvent inconséquent, il prêchait la « littérature honnête » et faisait des romans scabreux. « La critique a pour blason, dit-il (*Les Critiques ou les Juges jugés*, p. 12), la croix, la balance et le glaive », M. Ernest Tissot le choisit comme représentant, dans son *Évolution de la critique française*, de la critique moraliste et plus particulièrement, de la critique catholique.

Son premier article sur Poe, écrit en 1853 (1), fut

1. *Les Œuvres et les Hommes*, t. XII, p. 345.

inspiré par la publication du *Scarabée d'or* et de l'*Aéronaute hollandais*.

Ce qu'il remarque d'abord dans les écrits de Poe, c'est que leur originalité semble procéder d'un fonctionnement étrange, anormal, peut-être maladif, des facultés mentales. « Edgar Poe appartient à la famille de ces esprits, dit-il, chez qui les sensations, les manières de voir et presque la manière de souffrir, tout enfin, est marqué au coin de cette originalité effrayante qui ne vient ni de la hauteur, ni de la profondeur, ni de l'expression inattendue du génie, mais qui semble venir plutôt d'une différence spécifique dans la nature même de la pensée. » Il le qualifie de « visionnaire », le compare à Hamlet, à ces sortes d'esprits... qui voient et regardent bien moins dans les choses que « dans l'œil de leur propre pensée », et de qui le talent individuel, anormal... plonge peut-être sa racine dans quelque sombre manie, comme une fleur qui gagnerait des couleurs et des taches inconnues si on en trempait le pied dans quelque poison.

Il reconnaît en lui, ensuite, un génie dont le penchant vers la rêverie aurait été contrarié par le milieu positif où il demeurait : il a l' « imagination emportée vers le merveilleux, le surnaturel, le fantastique », il est « le Hoffmann de l'Amérique, et l'Amérique n'est pas douce aux rêveurs, elle agit trop pour les comprendre ». Il entreprend de montrer cette influence fatale dans ces deux volumes. *Le Scarabée d'or* qui annonçait « un génie plus rare que tout autre

genre de génie, le génie fantastique », est tout à fait gâté, à son avis, par son dénoûment rationnel, par l'explication du mystère. « Ici l'Américain étrangle le poète, dit-il. Le merveilleux expliqué n'est plus le merveilleux. Edgar Poe nous fait repentir de l'intérêt, de l'émotion, de la terreur qu'il nous a inspirés dès qu'il nous simplifie son histoire. » Il lui reconnaît un « talent particulier » à rendre probables ses explications, « on perd l'haleine à le suivre dans ses inductions audacieuses », mais il ne se console pas de ce que le fantastique a disparu. « On ne voit plus, à la place du rêveur, dit-il, qu'une nature robuste, ingénieuse, acharnée, qui lutte contre la difficulté et qui veut la vaincre. » Dans l'*Aéronaute hollandais*, c'est encore pire : « Poe oublie tout à fait son génie fantastique pour le génie profond de sa race : la découverte et la science appliquée à l'industrie... on ne reconnaît plus en lui que le Yankee. »

Il rend un témoignage éloquent à la puissance d'effet de ces écrits : « Qu'on le veuille ou non, si on n'a pas l'âme faite avec le grès d'une cruche, on reste, après avoir lu de telles choses, vibrant dans la volute assoupie de son rêve, comme la toupie qui tourne, endormie, dans la main de l'enfant. » Mais, d'un autre côté, il déplore l'absence chez lui des sentiments humains. « C'est aussi le manque d'entrailles qui nous frappe dans ces deux nouvelles, dit-il..., l'auteur ne descend jamais de son âpre sphère intellectuelle... Hoffmann n'a pas cette effroyable séche-

resse ; son surnaturel aboutit aux fibres les plus sensibles de l'être humain. »

Cette appréciation répond au caractère de son auteur. Doué d'une nature exceptionnellement sensitive, le critique a subi, à un degré remarquable, la fascination qu'exerce Poe sur ses lecteurs, et il a deviné, comme d'instinct, le secret de son originalité. Par là il est arrivé d'un seul coup à la conclusion où aboutira beaucoup plus tard la critique scientifique d'Émile Hennequin. Plein de contradictions, cet homme dépourvu de tendresse humaine était le premier à signaler et à déplorer la sécheresse de Poe. Victime de ses préjugés, il a attribué à l'influence de l'Amérique un élément de ces écrits qu'on regarde généralement comme étant l'expression d'un trait fondamental de son caractère, à savoir, l'amour passionné du raisonnement. Il semble qu'il se trompe complètement en expliquant le dénoûment rationnel du *Scarabée d'or* par un besoin qu'aurait éprouvé l'auteur de satisfaire le goût américain. Le critique qui affirma — nous croyons que c'était M. Forgues — que la découverte du trésor n'était qu'un appeau pour nous faire suivre la longue chaîne de raisonnement qui amènera cette découverte, était, à notre avis, plus près de la vérité. Cette étude semble justifier, en somme, le jugement porté sur lui par l'éminent critique anglais, George Saintsbury, qui pense qu'il a « de la pénétration et du poids », les deux qualités de la critique réclamées par Barbey d'Aurevilly lui-même, mais qu'il manque de jugement directeur ».

Son deuxième article, paru en 1856 (1), après la publication du premier volume de traductions par Baudelaire, est moins favorable. Il trouve qu'il y a « quelque chose de médusien dans Edgar Poe : sa vie et son talent effraient. » Il lui reproche son pessimisme, « son mutisme moral », et son panthéisme. Il se montre plus que jamais irrité contre les contes logiques comme *le Scarabée d'or* et *la Lettre volée*, où il ne voit que « des tours de force », des « jongleries », de l'artifice plutôt que de l'art, plus que jamais exaspéré contre l'Amérique « qui ne pouvait avoir un fils plus pur ». Il ne se console pas de ce qu'il ne quitte jamais la région des sensations pour monter dans celle des sentiments « qui sont la substance invisible de l'homme ». Il lui reproche de s'être entiché des idées à la mode — le mesmérisme, le somnambulisme, la puissance infinie des aérostats, la métempsycose, — idées qu'il appelle les « chimères du siècle ». Il doute maintenant de sa sincérité : « La bizarrerie d'Edgar Poe manque justement de cette sincérité qui fait de l'originalité une chose divine ». Et enfin il sent dans ce volume d'histoires plus l'effort que la force, l'acharnement de la volonté que le souffle de l'inspiration. La seule chose qu'il trouve à louer c'est la poésie qui, dans quelques histoires, « jaillit, inattendue et puissante, d'une idée ridicule ».

Il est évident que la plupart des défauts qu'il si-

1. *Ibid.*, p. 361.

gnale dans ses écrits, sont attribuables, à ses yeux, aux influences néfastes du pays où ils furent produits. On sent qu'il voudrait admirer ce rêveur qu'il croyait martyrisé par son milieu, mais qu'il ne peut pas ; sa préoccupation des idées morales, jointe à sa conviction que Poe avait cédé aux influences environnantes, rendent l'admiration impossible.

Son troisième article (1858), inspiré par le deuxième volume des *Histoires extraordinaires* (1), n'est guère plus favorable. Une troisième fois il se lamente sur le « peu de place que tiennent le cœur humain et ses sentiments dans l'ensemble de ses œuvres ». Il lui fait même de nouveaux griefs. Il lui reproche son amour extravagant de « l'art pour l'art », ce qui amène « le mépris réfléchi de tout enseignement, la recherche de l'émotion à outrance et à tout prix, et le pourlèchement, presque bestial, de la forme seule », — en quoi il se rapproche du point de vue des plus modérés des critiques américains. Il trouve — et c'est une découverte qui fait honneur à sa finesse d'observation — que « sa pensée n'a jamais que deux mouvements convulsifs — la curiosité et la peur — la curiosité de l'incertain qui veut savoir et qui rôde toujours sur la limite des deux mondes, le naturel et le surnaturel... et la peur, terreur blême de ce surnaturel qui l'attire et qui l'effraie autant qu'il l'attire. » D'autre part il lui reconnaît une patience remarquable, patience « qui a dû sacrifier souvent tout un mois en simples

1. *Ibid.*, p. 376.

préparatifs pour faire bouillir son public une heure». Il lui reconnaît une habileté extraordinaire à manier son procédé d'analyse. « Poe fait son drame avec presque rien, dit-il, mais pour le faire, ce drame, pour grossir cet atome en le décomposant, il se sert d'une analyse inouïe, et qu'il pousse à la fatigue suprême, à l'aide d'on ne sait quel prodigieux microscope, sur la pulpe même du cerveau. » Enfin, il fait comme un résumé de sa pensée sur le romancier en disant : « Edgar Poe pouvait être quelque chose de grand, et il ne sera qu'une chose curieuse. »

Pour en finir avec la critique de d'Aurevilly, jetons un coup d'œil sur l'article écrit en 1883 à propos des *Contes grotesques*, traduits par Emile Hennequin en 1880 (1). Rendu plus compatissant par la lecture de la biographie de Poe, il cherche, dans ses écrits, quelque chose à louer. « On n'a jamais, que je sache, dit-il, assez insisté sur le spiritualisme d'Edgar Poe, de ce poète suprêmement idéal et pur », oubliant, apparemment, que lui-même avait dit à ce sujet, en 1856 : « Le spiritualisme apparent de l'inspiration d'Edgar Poe est du matérialisme passé au filtre d'un esprit poétique. » Malgré sa bonne volonté, il ne trouve rien de plus à admirer. A vrai dire l'occasion n'était pas bonne, attendu que les contes grotesques de Poe sont ce qu'il y a de plus faible dans son œuvre. On ne s'étonne donc pas que le critique s'écrie : « Son génie est ici, mais dans quel état, grand Dieu !

1. *Ibid*, p. 391.

surmené, fatigué, éteint », mais on comprend moins facilement qu'il déclare que l'originalité des *Histoires extraordinaires* est « une originalité cherchée, travaillée, martelée, tordue et retordue ». On n'a qu'à se rappeler ses premières paroles sur cette même originalité pour se rendre compte de la profondeur du sentiment antipathique que Poe excitait en lui.

Que dire de l'ensemble de cette critique ? S'il faut que Poe soit ou « adoré ou maudit », comme l'affirme M. d'Aurevilly dans son deuxième article (1), la position de celui-ci n'est pas équivoque. Admettant pourtant que ce soit là une exagération, il est incontestable que d'Aurevilly était, en somme, hostile au genre de littérature que Poe représentait. Il est impossible, en examinant ces appréciations, de ne pas se rappeler le récent article de notre critique M. Brownell (2) auquel elles ressemblent beaucoup par leur ton peu amical, par leur vigueur et par leur air de solidité. Il faut avouer aussi, que si d'Aurevilly n'avait pas compromis son renom de critique par des erreurs de jugement étranges, bref, si son autorité égalait celle de l'Américain, les partisans de Poe auraient lieu de s'inquiéter. En tout cas il faut reconnaître à ce « romantique effréné », un courage peu ordinaire pour s'être attaqué ainsi au plus parfait, sinon le seul représentant du romantisme en Amérique et à qui d'ailleurs le grand public autour de lui faisait si bon accueil.

1. *Ibid.*, p. 361.
2. *Scribner's*, t. XLV, p. 69,

Léon Cartier

M. L. Cartier, dans son article du *Figaro* du 27 mars 1856, signale pour la première fois, en France, l'équilibre du chimérique et du réel dans les *Histoires extraordinaires*. Il fait remarquer qu'elles diffèrent des contes de Hoffmann par l'« absence de rêverie et l'éloignement complet de l'élément féminin » ; il déclare qu'elles ne s'adresseront jamais au cœur des femmes mais qu'elles arrêteront l'attention des esprits sérieux, observateurs, des hommes qui cherchent le pourquoi, les motifs et les causes des effets ; et il prédit qu'elles sont destinées à modifier d'une façon sensible le caractère du roman moderne.

Jusqu'ici c'est une critique très sensée. Mais il se trompe singulièrement lorsqu'il prédit que les histoires de Poe n'auront pas d'imitateurs. Il est induit en erreur aussi par un désir d'expliquer certaines singularités par le milieu social et politique où Poe vécut. Il dit par exemple : « Il est le produit naturel, spontané, d'une démocratie pressée qui n'a pas le loisir de s'arrêter aux théories du sentiment, aux lenteurs de la passion, aux bavardages de l'amour. » Cooper en avait bien le loisir. On a soutenu même que Poe est le seul des romanciers américains de l'époque qui ne se soit pas servi de l'amour comme motif d'intérêt. Il semble donc que l'absence d'amour dans ses écrits doit être expliqué autrement que par l'influence d'une « démocratie pressée ».

Le nom de M. Cartier n'est pas des mieux connus, mais, à part quelques méprises, son article sur Poe témoigne de beaucoup de pénétration. Il présente trop d'aperçus nouveaux pour qu'on le passe sous silence.

Les Goncourt

Parmi les appréciations de Poe inspirées par le premier volume de traductions par Baudelaire, une des plus intéressantes est celle qui se trouve dans le *Journal des Goncourt*, sous la date du 16 juillet 1856. Comme elle n'est pas longue, nous la transcrivons tout entière. La voici :

« Après avoir lu Poe, la révélation de quelque chose dont la critique n'a point l'air de se douter. Poe, une littérature nouvelle, la littérature du xx[e] siècle : le miraculeux scientifique, la fabulation par A + B, une littérature à la fois monomaniaque et mathématique. De l'imagination à coup d'analyse, Zadig juge d'instruction, Cyrano de Bergerac élève d'Arago. Et les choses prenant un rôle plus grand que les êtres, — et l'amour, l'amour déjà un peu amoindri, dans l'œuvre de Balzac, par l'argent, — l'amour cédant la place à d'autres sources d'intérêt : enfin le roman de l'avenir, appelé à faire plus l'histoire des choses qui se passent dans la cervelle de l'humanité que des choses qui se passent dans son cœur. »

Le caractère le plus frappant de ces histoires, aux

yeux de ces champions du naturalisme, c'est, si nous ne nous trompons, une collaboration étrange de l'imagination et de l'intellect, une singulière combinaison du « chimérique et du réel ». L'expression « le merveilleux scientifique » pourrait se rapporter au *Cas de Valdemar*, où l'on raconte comme un fait scientifique la magnétisation, *in extremis*, d'un moribond ; « la fabulation par A + B » s'appliquerait, par exemple, au *Scarabée d'or*, où la découverte d'un trésor est amenée par une chaîne de raisonnement rigoureusement logique ; « imagination à coup d'analyse », c'est ce qu'on voit dans le *Manuscrit trouvé dans une Bouteille*, où le lecteur est entraîné par une description détaillée des émotions de l'équipage d'un vaisseau sombrant ; « Zadig juge d'instruction » serait Dupin découvrant l'auteur du crime de la rue Morgue, c'est-à-dire, la fantaisie philosophique de Voltaire appliquée aux questions pratiques de la vie moderne ; « Cyrano de Bergerac élève d'Arago », n'est-ce pas le voyage à la lune fantastiquement extravagant raconté (dans *Hans Pfaall*) dans le langage d'un physicien ?

Ce commentaire était-ce un développement de la pensée de M. Cartier, exprimée, il y avait environ quatre mois, dans le *Figaro?* Quoi qu'il en soit, la conception des Goncourt, si nous l'avons bien démêlée, ressemble beaucoup à celle de M. Cartier. Enfin, les paroles, « les choses prenant un rôle plus grand que les êtres », indiquent clairement la perception, de la part des frères, que ce n'est pas l'homme que Poe étudie, vérité déjà reconnue par Baudelaire, aussi

bien que cette autre vérité, que l'amour n'a presque pas de place dans les récits de Poe.

On conçoit que Poe ait éveillé des enthousiasmes chez ces deux hommes maladivement impressionnables, chez ces apôtres de la doctrine de l'art pour l'art, qui, eux aussi, affectionnaient les sujets exceptionnels et horribles, voire dégoûtants, et qui ne présentaient guère à leurs lecteurs que des détraqués ou des déclassés. L'admiration étonnée qu'il excitait chez eux paraît d'autant plus naturelle que l'amour de la précision scientifique qu'ils voyaient en Poe répond à l'amour du « document » qui était si fort chez eux. Il est intéressant de noter, cependant, que, plus tard, l'œuvre de Poe prend, aux yeux d'Edmond, un autre caractère. Le 15 mai 1881 il écrit : « Nous tous, je nous trouve commis-voyageurs à côté de ces deux imaginations [Heine et Poe]. » C'est donc surtout par l'imagination que le romancier américain lui paraît, à cette époque, le plus remarquable. Il reconnaît définitivement une différence fondamentale entre Poe et lui-même quand il dit : « Je suis un auteur d'une tout autre école. » Mais il ne lui a pas retiré son admiration, ce qui est prouvé par ces paroles qu'il se hâte d'ajouter : « Et cependant les auteurs que je préfère parmi les modernes, ce sont Henri Heine et Poe. » Que ce soit le côté imaginatif de Poe qui, en fin de compte, l'impressionne le plus vivement, est indiqué par un autre passage de ce journal. A la date du 4 octobre 1890 on trouve ceci : « Un conte fantastique, à la Poe, à faire avec ceci. On a calculé qu'avec

l'aurification des dents, générale chez tout le monde aux États-Unis, il y avait 750 millions d'or dans les cimetières. Supposons, au bout de beaucoup d'années, où les millions seront changés en milliards, une crise financière est la recherche impie et macabre de cet or ». Sous l'ironie de ces paroles on devine un penchant secret pour les contes dont *Bérénice* est le modèle. *Bérénice*, où un maniaque, en proie à une impulsion invincible, ouvre le tombeau d'une jeune fille récemment morte, pour lui arracher de la bouche ses trente-deux dents d'ivoire.

Ces épanchements intimes, d'une saveur si particulière, sont intéressants surtout parce qu'ils montrent l'impression faite sur des naturalistes enragés, par des ouvrages à la fois romantiques et réalistes. Ils n'ont rien, ou presque rien, d'absolument nouveau. Mais s'il est vrai, comme le pense M. Brander Matthews, que la méthode employée par Poe dans ses contes judiciaires lui fut suggérée par le *Zadig* de Voltaire, et que, par conséquent, celui-ci est le véritable ancêtre du genre, c'est aux frères Goncourt que reviendrait l'honneur d'avoir été les premiers à l'indiquer.

Sur l'article du poète Thalès Bernard, paru dans la *Revue contemporaine*, tome XXIX, page 383 (1857), nous ne nous arrêterons que pour noter que la préoccupation de l'utilité dans la littérature empêchait l'auteur de goûter les œuvres de cet Américain souverainement insouciant de tout but moral. Le pauvre poète est réduit presque au désespoir en comparant

l'*Aventure d'Arthur Gordon Pym*, où il ne voit qu'un « dévergondage de la pensée », avec l'*Odyssée* où la « sainteté du mariage » est célébrée.

Louis Étienne

En 1857, la *Revue contemporaine* publia un long article (t. XXXII, p. 504) où les contes de Poe sont étudiés avec un sérieux et une candeur admirables. L'auteur en était Louis Étienne, professeur de littérature à l'Université de Besançon.

Il affirme, tout d'abord, que ces écrits ne procèdent pas tous d'une même inspiration. Il reconnaît dans la vie littéraire du romancier trois époques qui correspondent assez bien à ceux que le meilleur de ses biographes américains, M. Woodberry, établira en 1885, vingt-huit ans plus tard ; dans les contes de la première, l'horreur domine, dans ceux de la deuxième, l'ingéniosité, dans ceux de la dernière, l'esprit philosophique.

Il ne conteste pas la légitimité de l'horrible comme élément d'une œuvre d'art, pourvu qu'il ne soit pas employé à l'exclusion des sentiments plus élevés. Mais comme Barbey d'Aurevilly et beaucoup de critiques américains, il trouve que c'est justement là ce qui manque dans ces écrits. « L'âme et le cœur n'y sont pour rien, dit-il... l'âme ! l'âme ! voilà ce qui manque à ces horreurs qui donnent le frisson. Ce n'est pas à titre d'horreurs qu'elles tombent sous le jugement de

la critique, mais parce qu'elles n'émeuvent que les nerfs, parce qu'elles ne troublent que la tête. Elles accusent une rare puissance, qui en doute ? Elles tordent la peau, elles précipitent le sang, elles donnent la fièvre, elles ne vont pas jusqu'à l'âme. Oui, l'horrible peut être beau, original, admirable, et c'est une des vérités qui sont le meilleur héritage que nous a laissé le romantisme... oui l'horrible, c'est souvent le beau, mais à une condition, et cette condition est partout souveraine, c'est que l'âme y ait sa part. » Voilà ce qu'il pense des contes qui relèvent de la poétique de l'horrible pur. D'autres contes, cependant, écrits plus tard, comme le *Chat noir*, où la terreur est accompagnée du remords, sont, à son avis, d'un ordre beaucoup plus élevé. « Quand son talent mûri a su fondre ensemble la terreur et la vie réelle, ses contes sont des drames... Un genre de terrible qui touche presque au merveilleux, sans cesser d'être vraisemblable, là est, selon nous, le vrai mérite du conteur. »

Parmi les œuvres où domine l'ingéniosité il distingue deux groupes, celui des mystifications, et celui des contes judiciaires. De *Hans Pfaall,* modèle du premier genre, il dit, élaborant la pensée des Goncourt : « Les voyages à la lune ne sont pas chose rare : ce qui est nouveau, c'est de raconter le fait comme une chose possible et vraie, le baromètre à la main, etc. » Du *Scarabée d'or,* représentant de l'autre genre, qui, selon lui, est de beaucoup supérieur au premier, il écrit : « On admire moins l'habileté du conteur à dénouer ses nœuds gordiens que

son adresse infinie à les embrouiller », et par là il indique la réponse à faire, et qu'on fait, en Amérique aussi bien qu'en France, à ceux qui prétendent qu'il ne faut pas une habileté bien grande à dénouer un nœud qu'on a fait soi-même. Mais tout en reconnaissant l'ingéniosité de ces récits, il doute, comme M. d'Aurevilly, de la valeur esthétique du genre. « L'ingéniosité poussée à cet excès » n'est de la littérature, selon lui, que pour ceux qui confondent l'étonnement avec l'admiration ». En tout cas, comme Baudelaire, il ne donne à ces contes de Poe, quoiqu'il sache bien qu'ils ont fait sa renommée, qu'un rang secondaire dans son œuvre. Il remarque aussi, comme les Goncourt d'ailleurs, les rapports de ces contes avec l'algèbre, et il estime que c'est Laplace qui a été son « guide le plus constant ».

Le troisième trait du talent de Poe paraît à M. Etienne être le plus saillant. « Il y a toute une philosophie dans Edgar Poe », dit-il. Mais cette philosophie, il ne l'estime guère. Il sourit de la joie naïve de Poe croyant qu'il a découvert le panthéisme. Il nous conseille de ne pas être choqués de ce Dieu matière que le conteur a rendu « presque aussi léger que l'esprit ». Et il ajoute : « Ce qui nous frappe le plus dans ces contes aussi savants que puérils, ce n'est pas leur matérialisme, mais leur air de spiritualité. » Il trouve surtout à critiquer la théorie de Poe touchant le mal, qui procède, selon lui, de la faiblesse de l'homme, et non pas d'un « besoin fatal de mal faire », d'un « élément primordial de perver-

sité » comme le prétend notre conteur. Il trouve singulièrement inconséquent, d'ailleurs, que Poe, méprisant l'homme, se soit fait panthéiste, attendu que, d'après la philosophie panthéiste, l'homme fait partie de Dieu.

M. Étienne pense, comme d'Aurevilly, que les contes de Poe, surtout ceux de sa deuxième manière, portent « l'empreinte américaine ». Dans la *Narration d'Arthur Gordin Pym*, il voit le goût d'un « peuple voyageur et marin » pour les aventures, dans les contes judiciaires, le goût de l'exactitude et des surprises, dans le *Maëlstrom*, — notez bien ceci, — l'esprit pratique qui se réjouit d'apprendre des moyens de se tirer des situations difficiles.

Il diffère des autres critiques français de Poe en regardant la *Descente dans un Maëlstrom* comme son chef-d'œuvre : « Là, il a développé cette puissance descriptive qui ne fait pas seulement frémir mais qui fait peur... Romantique par l'horrible, Américain par le détail curieux, il est là tout entier. »

Il fait comme un résumé de sa pensée sur Poe en quelques mots à la fin de son étude : « L'âme humaine n'est pas là. Elle n'est pas non plus dans Edgar Poe, malgré tout son talent. En fait d'analyse implacable et de fortes impressions, vous n'irez jamais plus loin que lui. Ne cherchez donc pas à le surpasser dans ce qu'il a : tâchez plutôt d'avoir ce qui lui manque » — appréciation d'une justesse admirable, digne conclusion à cette étude qui, quoique en somme sympathique, vise avant tout la vé-

rité. Si cet article renferme, pour ainsi dire, des échos de Baudelaire et de d'Aurevilly, un accent trop sincère y vibre pour permettre le soupçon que son auteur ne fait que répéter leurs jugements. Il est moins heureux dans son exposé des influences du milieu. La *Narration d'Arthur Gordon Pym* ne saurait répondre au goût d'un « peuple voyageur et marin » pour les aventures, puisque le livre n'a été populaire ni en Amérique, ni en Angleterre. Le goût de l'exactitude et des surprises auquel satisferaient les contes judiciaires n'est pas un goût caractéristique de l'Amérique, et la preuve, c'est l'immense popularité de ces contes en France. Et, admettant que les Américains possèdent, à un haut degré, « l'esprit pratique », il est absurde de supposer qu'ils aient prisés l'histoire du Maëlstrom pour des raisons d'utilité. Mais ce ne sont là que des détails sans grande importance. A tout prendre, la critique de M. Étienne nous semble être la plus sensée qui eût jusqu'alors paru en France. Il est évident, d'ailleurs, qu'il savait l'anglais, puisqu'il connaissait *Eureka*, ouvrage non encore traduit en français.

CHARLES DE MOÜY

L'article de M. Etienne est le dernier de ceux qui ont suivi de près la traduction de Baudelaire. Pendant six années il ne parut plus rien d'importance touchant notre conteur. En 1863, la *Revue française*

publia un article (t. VI, p. 146) par le comte Charles de Moüy, jeune homme instruit, élégant, qui, par sa haute capacité pour les affaires de diplomatie, a rendu à son pays d'assez grands services aux cours de Rome, de Constantinople et d'Athènes. En homme qui regarde volontiers les hommes et les choses « de haut et pour ainsi dire par les sommets », il veut dégager, lui aussi, les éléments américains dont le génie d'Edgar Poe, qu'il considère comme étant, dans son procédé littéraire, la plus parfaite expression, depuis Cooper, du Nouveau Monde. Poe représente le génie américain, selon lui, par « sa passion de l'hypothèse » par sa recherche téméraire de l'impossible, « par ses élans vers l'inconnu », et cela peut être vrai, mais quand il affirme que ses « personnages énormes », « ses grotesques surhumains », « ses scènes surnaturelles » sont composés comme dans le but « d'obéir au goût de son pays pour la fantaisie demesurée », il semble attribuer au génie de l'Amérique des caractères qui ne relèvent que du génie très particulier de Poe. Sa pénétration est encore plus contestable lorsqu'il attribue le double suicide qui fait le dénoûment d'*Assignation* à la « brutalité sanguine d'un peuple qui use souvent du revolver ». Un Américain, en lisant ces paroles, reste indécis entre la tentation de se fâcher et le désir de s'amuser de la prétention de la part d'un compatriote de Mérimée que ce n'est qu'en Amérique qu'on fait des histoires à dénoûment brutal. Mais l'hésitation ne dure pas longtemps. Quand on voit le critique déclarer avec le plus grand sé-

rieux qu'il y a dans ses contes « l'émotion vaste et solennelle du colon errant dans les prairies », on ne saurait réprimer un sourire. La gravité de Poe ainsi expliquée fait un contresens ridicule. Évidemment le critique n'a pu se défaire des idées qu'il s'était formées en lisant les romans de Cooper.

En 1858 Barbey d'Aurevilly avait signalé la curiosité de Poe, affirmant que sa « pensée n'avait que deux mouvements convulsifs : la curiosité et la peur ». Le comte de Moüy insiste, disant que la curiosité de Poe est le trait le plus frappant de sa physionomie morale. Poe est, à son avis, « un curieux passionné », chez qui « l'art, l'invention, la couleur, le style, tout, est mis au service d'un immense désir, d'une sorte de besoin de pénétrer dans les secrets de la nature ou dans les combinaisons de l'esprit ». Il avait, dit le comte, une « curiosité de savant », qu'on voit dans les contes comme *Hans Pfaall* et *le Maëlstrom ;* une « curiosité de psychologue » se révélant dans *Assignation ;* « il veut percer la pierre où gisent les morts et connaître la destinée de notre âme immortelle », il est comme fasciné par « les puissances occultes » ; tantôt son esprit s'égare au milieu des problèmes qu'il soulève « comme, par exemple, dans *Ligeia* et *Morella*, tantôt il révèle dans toute leur étendue la richesse de son imagination et la profondeur de son coup d'œil », comme, par exemple, dans *Assignation* ; parfois il « se repose de ses voyages fantastiques par la recherche de quelque énigme ingénieuse. »

M. de Moüy, qui semble avoir lu Poe en anglais, lui reconnaît une grande maîtrise de sa langue, de laquelle, selon lui, il tire tantôt des effets d'une « exquise harmonie », tantôt des effets « lumineux et sombres » ; il sait donner une « couleur imprévue » à ses tableaux ; il rencontre « avec un rare bonheur ces étranges combinaisons de tons et de lignes qui reculent à l'infini les profondeurs de l'horizon ». Il reconnaît aussi que les effets dus à l'artiste en Poe sont augmentés par le caractère personnel de son œuvre ; « on y sent palpiter son âme, ses désirs, ses illusions, ses désespoirs, il s'identifie à ses personnages ».

Finalement le critique fait l'éloge du côté imaginatif du talent de Poe en disant qu'il a « doté son pays de la fantaisie la plus riche et la plus surprenante et de ce fantastique *sui generis* qui emprunte ses effets bizarres à des phénomènes psychologiques ».

Cette appréciation a le mérite d'être libre de toute exagération des qualités de Poe. Avec cela elle élargit quelque peu notre connaissance d'un des caractères de son esprit, sa curiosité, en même temps qu'elle précise le caractère de son art. Cependant elle ne témoigne ni d'une grande originalité, ni d'une intelligence exceptionnelle. En ce qui concerne la curiosité de Poe, le critique ne fait que développer une impression déjà éprouvée par plusieurs, notamment Barbey d'Aurevilly, tandis que l'excellence du style du conteur avait été hautement proclamée par Bau-

delaire. D'ailleurs, certaines caractéristiques du conteur, sa sécheresse par exemple, ou sa préoccupation des sujets horribles semblent lui avoir complètement échappé. Si, en somme, il a su donner à son étude une sobriété admirable, il n'a eu qu'une compréhension très imparfaite du talent complexe qu'il étudiait.

Arthur Arnould

Bien autrement pénétrante et compréhensive est l'étude d'Arthur Arnould, parue deux ans après dans la *Revue moderne* (1er avril 1865, p. 66). M. Arnould, qui, depuis 1878, a été presque uniquement romancier, était en 1864 un journaliste à tendances démocratiques, qui trouvait le temps, malgré son activité politique, de s'intéresser à la littérature. En 1857 il avait publié un volume de *Contes humoristiques*, en 1859 un ouvrage de critique sur *Trois poètes*, et en 1864 une *Vie de Bérenger*.

Il se propose de résoudre la question : « Quel est le caractère essentiel de cette inspiration *sui generis ?* » Il reconnaît tout d'abord l'insuffisance de l'ancienne critique, critique purement littéraire, pour apprécier cette œuvre où « l'homme est tout et l'œuvre n'est rien ».

Les contes, et ce sont ses contes qui, à l'avis de M. Arnould, font la partie saillante et vraiment caractéristique de ses œuvres, lui semblent d'une extrême monotonie, par le fait qu'ils s'occupent tous, ou de

la souffrance matérielle, ou de l'angoisse morale. « C'est là le lien et le caractère indélébile de son œuvre, dit-il, sa marque de fabrique et son unité ». Il semble au critique que « Poe en était à jouir de la souffrance. » « Quel étrange renversement de toutes les lois de la nature s'était opéré en lui ? s'écrie-t-il. De quel mot qualifier cette frénésie ? Il subissait la *volupté de la torture*, volupté sans nom et qui existe... cette volupté sera la muse d'Edgar Poe. Cette volupté, il la recherche, il la dépeint sans relâche, sans merci. » La monotonie de ses contes, due en partie à la préoccupation de la souffrance, s'aggrave, selon M. Arnould, par l'uniformité des tableaux et des personnages : dans les tableaux « point de contrastes : la tempête et les ténèbres, la tempête la plus sauvage, les ténèbres les plus épaisses : point d'accalmie, point d'éclaircie, un éclair pour rendre l'horreur visible et c'est tout ». Les personnages, « dominés par une seule idée, aboutissent tous au crime, à un crime encore dont le caractéristique est qu' « il n'est jamais le résultat de la passion ou de l'emportement, mais la conséquence nécessaire d'une déformation du cerveau, d'une dépravation du sens moral. » Le critique fait remarquer que même les héroïnes de Poe n'apportent aucun éclaircissement des ténèbres : « Une jeune femme... il nous semble qu'un rayon de soleil va traverser ces lourds nuages et les broder de sa frange d'argent : détrompez-vous. Lorsque Edgar Poe introduit devant nous une femme jeune et belle, c'est qu'elle agonise sous l'empire de quelque mal inconnu,

de quelque crise nerveuse, proche parente de l'épilepsie, c'est que, réduite à l'état de fantôme qui souffre et râle, elle ne peut plus nous inspirer qu'un mélange de dégoût et d'horreur dont la pitié même est absente. »

Dans cette partie de son étude, M. Arnould semble exagérer quelque peu. Dans les contes judiciaires et les contes de mystification, la souffrance joue assurément un rôle très subordonné. Dans le *Double Assassinat de la rue Morgue*, par exemple, le crime ne sert que comme point de départ, tandis que tout l'intérêt du récit tourne sur le procédé d'analyse par où le meurtrier est découvert ; et dans *Hans Pfaall*, les angoisses de l'intrépide aéronaute ne servent qu'à augmenter l'apparence de réalité que le conteur donne à une aventure fictive. Mais le critique ne se trompe pas sur l'impression qui se dégage de l'ensemble de ces récits.

Dans la deuxième partie de son étude, il fait une triple division des contes. Il y a d'abord les « contes où l'imagination joue un rôle secondaire » : les contes logiques et les « canards », auxquels lui, comme ses prédécesseurs, n'attache pas une grande valeur. « On n'y découvre guère, dit-il, que l'Américain aimant à se jouer des difficultés, que le mathématicien s'amusant à résoudre des problèmes compliqués à dessein, afin de montrer mieux son habileté. »

Cette caractérisation n'a rien de nouveau, nous avons ici les « jongleries » de Baudelaire. Mais on se demande comment un critique qui a ainsi carac-

térisé tout un groupe des contes de Poe a pu soutenir que la souffrance est le « lien et le caractère indélébile de son œuvre ».

A propos de *Hans Pfaall* il affirme que Poe n'a pas l'imagination créatrice. « Ici s'arrête le conte, dit-il, ne vous attendez pas à des aventures dans la lune, à une description de cet astre cadavre. Si Edgar Poe était un homme d'imagination exubérante ou seulement inventive, ce thème serait beau et sa fantaisie pourrait s'emparer à son aise de ce monde vierge. Mais l'imagination d'Edgar Poe s'arrête net où s'arrêtent ses connaissances scientifiques et ne franchit jamais certaines limites très définies. Il dénature, il grossit, il exagère, il conjecture, il ne crée pas. »

Il existe en France, comme en Amérique, deux opinions touchant le caractère de l'imagination de Poe. Nous aurons à parler de la question dans la suite. Notons ici simplement que M. Arnould est le premier des critiques français à soutenir que Poe n'avait pas l'imagination créatrice.

La deuxième catégorie renferme un groupe de contes où l'imagination avoue franchement sa présence, comme par exemple le *Manuscrit trouvé dans une Bouteille* ou *Monos et Una* où nous assistons au dialogue de deux âmes après la mort, mais, nous fait-il remarquer à propos de celui-là, « l'effet, comme toujours, est une oppression physique insupportable et une angoisse morale profonde » et, à propos de celui-ci, « c'est toujours l'analyse exacte et minutieuse appliquée au rêve ».

Le critique se hâte d'arriver à sa troisième catégorie, au groupe d'histoires où « l'esprit américain et mathématique, la faculté d'analyse, l'imagination même, en tant que force dirigeante, tout se confond s'efface et se déforme ». « C'est là seulement, dit-il, que nous posséderons en entier l'écrivain sous toutes ses faces. » Il trouve comme « le suprême effort et la synthèse de son génie et de sa personnalité » dans les contes suivants : *Morella, Ligeia. le Démon de la perversité, le Chat noir, William Wilson, l'Homme des foules, le Cœur révélateur, Bérénice, la Chute de la maison Usher, la Barrique d'Amontillado*, et enfin dans *les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. C'est là surtout qu'il distingue « le caractère essentiel de la folie, l'idée fixe ou monomanie » qui, à son avis, se retrouve dans tous ses écrits à un degré quelconque, mais particulièrement dans ses contes. C'est surtout là qu'il voit « cette perversité réelle de tous les sentiments naturels et de toutes les sensations normales ». « Ici, ajoute-t-il, la maladie, servie par l'analyse et l'esprit mathématique, grossie par l'imagination, exaspérée par le frisson, éclate dans toute sa force et enchaîne le malade sur sa couche hantée par le cauchemar du crime. » Et comme pour ne pas laisser le moindre doute sur sa pensée, il ajoute : « Ce n'est plus le canard réaliste, ni le rêve scientifique, c'est le délire pur et simple, le cauchemar horrible de l'ivresse poussé à sa dernière limite. »

Barbey d'Aurevilly avait vaguement entrevu la

folie de Poe en 1853. En Amérique plusieurs s'en étaient aperçus aux bizarreries de sa conduite, entre autres son ami N. P. Willis (1). Mais ce n'est qu'en 1875 que M. Fairfield écrivit un article, *A mad Man of Letters*, dont nous avons parlé plus haut, où il tâche de montrer que les contes de Poe portent en eux-mêmes la preuve de la folie de leur auteur. Il n'y a donc personne, ni en France ni en Amérique, avant M. Arnould, qui, s'appuyant sur les seuls écrits de Poe, ait hardiment proclamé que l'écrivain était malade au point d'être déséquilibré.

C'est au caractère morbide de l'inspiration de Poe que M. Arnould attribue l'absence dans ses écrits de toute sensualité, trait souvent cité en sa faveur. Suivant M. Arnould ce n'est pas là la chasteté « pas plus que l'ascétisme n'est la vertu. C'est la dépravation des sens, ce n'est pas leur modération ou leur abstention... Deux cœurs émus, deux bouches se confondant en un baiser, ce serait la vie et la santé : le domaine d'Edgar Poe c'est la maladie, le crime et la mort. »

Sur la valeur de cette œuvre si étrange il ose à peine se décider. Il estime que le plus sage est de la considérer comme une « œuvre à part, sans équivalent exact dans aucune littérature d'aucun pays et d'aucun temps », et de « la laisser dans un isolement sans la comparer à rien d'autre ». Mais, sans vouloir la classer hiérarchiquement, il reconnaît qu'elle est

1. *Home Journal*, sous date du samedi suivant la mort de Poe en octobre, 1849.

puissante, profondément originale et qu'« elle réunit et fond ensemble deux éléments hétérogènes ennemis... la précision inouïe et le rêve monstrueux ». Il affirme, d'autre part, que « Poe ne connaît pas les grands horizons ni les idées générales », qu'il ne comprend pas la vie, ne l'abordant que par un seul côté, qu'il « ignore absolument tout ce qui n'est pas lui et sa maladie » ; « qu'il n'est pas, à proprement parler, une grande figure », qu'il « n'a pas le génie, car le génie est l'équilibre suprême des facultés élevées ». Et il termine en déclarant qu' « il restera comme le malade le plus intéressant, comme un des artistes les plus extraordinaires, que les lettres aient produits de nos jours ».

Voilà, certes, une conclusion admirable, conclusion dans laquelle il n'y a rien à reprendre, sinon l'affirmation qu' « il n'a pas le génie ». La critique américaine lui reconnaît du génie, quoique pas du plus haut. Si on prend à la lettre cette définition on ne trouvera guère de génies dans le monde. Victor Hugo par exemple, chez qui le manque d'équilibre entre l'imagination et les autres « facultés élevées » est si frappant, serait exclu de la compagnie des génies. Nous ne croyons pas que M. Arnould ait réussi à trouver « le caractère essentiel de cette inspiration », parce que sa formule ne s'applique ni aux contes judiciaires ni aux contes de mystification. Pour comprendre le caractère essentiel de ce génie, il faudra attendre l'étude de M. Lauvrière, qui ne paraîtra qu'au commencement du XXe siècle. Mais M. Arnould a

présenté une étude d'une valeur tout à fait exceptionnelle. Par sa reconnaissance du fait que l'ancienne critique ne suffit pas pour apprécier une œuvre si étrange, par sa découverte d'un principe d'unité qui, sinon compréhensif, s'applique au moins à la partie la plus caractéristique de cette œuvre, par sa perception du caractère essentiel du crime chez Poe, par sa compréhension du caractère vésanique de sa maladie, comme de la nature morbide de sa chasteté, enfin, par sa réalisation de la vraie valeur de cette œuvre et de son vrai rang dans la littérature, M. Arnould s'est montré un critique d'une rare compétence. Ses jugements approchent de près ceux des meilleurs critiques de nos jours, et par là son étude est d'une singulière modernité. Il n'y a pas de preuves que l'auteur ait étudié les œuvres de Poe dans le texte original, mais, depuis la publication du deuxième volume des traductions de Baudelaire, en 1857, une connaissance de la langue anglaise n'est plus nécessaire à la compréhension de Poe, puisque presque toutes ses meilleures histoires se trouvent dans ces deux volumes, les plus notables exceptions étant *le Rendez-vous*, *la Caisse oblongue* et *l'Inhumation prématurée*.

Théophile Gautier

Aucun autre article de poids sur Poe ne paraîtra pendant cette première période. On dirait qu'aux yeux des gens de lettres M. Arnould semblait avoir

dit le dernier mot sur cette intéressante figure. Quelques impressions seulement, sans suite et sans prétention, c'est tout ce qu'on trouve dans l'intervalle de 1865 à 1881. Ainsi Théophile Gautier consigne-t-il, dans un chapitre d'introduction aux *Fleurs du mal* (1868) quelques-unes de ses idées sur notre conteur. Il était fatal que ce grand artiste amouraché de la doctrine de *l'art pour l'art* se sentît attiré vers le seul écrivain américain qui eût mis les intérêts de l'art au-dessus de tout. On n'est donc pas surpris d'apprendre qu'il l'appelle un « singulier génie d'une individualité si rare, si tranchée, si exceptionnelle, d'une chasteté virginale et séraphique ». On le voit, il ne partage nullement l'avis de M. Arnould touchant l'absence de sensualité chez Poe. Il ne nous apprend rien de nouveau sur notre auteur si ce n'est la cause de sa popularité en France. Son explication de ce phénomène est que le public était « blasé sur le roman d'aventures et de mœurs ».

Emile Zola

Zola est encore moins édifiant, mais il fait une comparaison intéressante de Poe avec Hoffmann et avec Erckmann-Chatrian. A propos des contes fantastiques d'Erckmann-Chatrian, il dit : « Mais ces récits ne valent ni ceux d'Edgar Poe ni même ceux de Hoffmann les maîtres du genre. Le conteur américain a dans l'hallucination et le prodige une logique et une

déduction mathématique autrement puissante » (1). Il est évident que la supériorité de Poe dérive, selon lui, de la collaboration de la faculté raisonnante. Il est clair aussi qu'il considère Poe comme étant *le maître* du genre.

René Tasselin

Après un intervalle de seize ans, une autre appréciation des contes de Poe parut dans la *Revue Suisse* (fév. ou mars 1881, p. 385), par René Tasselin. L'auteur, qui a répété certaines opinions déjà émises, n'en a pas moins su garder, en général, un point de vue purement individuel, ce qui lui a permis de contribuer à l'intelligence de notre conteur. Les traits de la physionomie morale de Poe commencent à se préciser. Désormais nous ne relèverons dans les écrits que nous étudierons que les aperçus nouveaux et les observations touchant des questions pas encore résolues.

Sur la question de l'américanisme de Poe, M. Tasselin répète substantiellement ce qu'avait dit Barbey d'Aurevilly. Sur la question de la folie il dit : « Peut-on croire qu'il soit possible d'écrire de sang-froid et comme en se jouant, des nouvelles telles que *M. Valdemar*, *le Chat noir*, *Ligeia*, etc. ? Non, toutes ces fantastiques apparitions ont passé devant les yeux de Poe, elles l'ont hanté, séduit, charmé comme

1. *Mes Haines*, 1866, p. 188.

autant de sirènes. » Mais il semble au critique assez curieux que Poe, « tout en subissant un entraînement irrésistible, reste capable de raisonner, de combiner, de calculer avec une merveilleuse précision ». M. Fairfield ne trouve ici aucune difficulté. Il soutient que Poe était alternativement halluciné et rationnel, et qu'il composait ses histoires dans ses moments lucides. Le Dr Howard, l'éminent aliéniste qui a consacré un article à Poe, est d'avis qu'il les composait vers la fin des accès, au moment où ses rêves et ses fantaisies, sans être dissipés, se trouvaient assez affaiblis pour ne plus le dominer.

C'est parce que Poe a *vécu* ses contes, pense M. Tasselin, et aussi parce qu'ils sont écrits avec un art merveilleux, qu'ils sont si puissants. Il loue le « dédain des moyens vulgaires, des procédés de convention » qui, à son avis, caractérise tous ces récits et qui les rend supérieurs à toutes les imitations qu'on en a faites. Mais il ne lui accorde pas une place parmi les plus grands. Il lui reconnaît un grand talent et une puissance étonnante, mais il estime, à l'encontre de Baudelaire, que la peinture exclusive de l'exception, laquelle est, selon lui, le trait spécial et caractéristique de ses écrits, est une marque d'infériorité : « L'art ne consiste-t-il pas à manifester la beauté simple, primitive, naturelle, si l'on peut ainsi dire, et n'est-ce pas la rabaisser et douter en quelque sorte de sa puissance que de la chercher dans les savantes combinaisons de l'horrible et du grandiose, dans les parfums pénétrants et subtils, dans les tons étranges et heurtés. On

obtient de cette façon des effets extraordinaires, on plaira aux raffinés, aux blasés, que l'exception seule intéresse, attire encore, mais, en définitive, on aura quitté les plus hauts sommets de l'art ». Et c'est, dit-il, à « ce public nerveux, enfiévré, avide de sensations nouvelles et toujours en quête de ce qui pourrait lui en procurer », à ce public qui ressemble à ceux que « toutes les époques de fatigue et de scepticisme moral ont fait surgir », que Poe doit sa célébrité. C'est aussi, dit-il, par le fait qu'il y a un autre public, que s'explique « l'indifférence qu'il a souvent rencontrée autour de lui ».

Cet article, quoique d'un écrivain peu connu, est loin d'être négligeable. L'auteur a trouvé la principale source, croyons-nous, de la puissance des récits de Poe, et il a rendu un grand service au public en lui faisant remarquer que « la peinture exclusive de l'exception est une marque d'infériorité », que « l'art consiste à manifester la beauté simple, primitive, naturelle ».

Paul Bourget

Paul Bourget estime que le mélange de la logique et de la sensibilité est le caractère spécial de Poe (1). « En même temps qu'il va d'un coup jusqu'aux dernières conséquences d'une situation donnée, dit M. Bourget, il ressent, avec une acuité suprême, toutes les

1. *Le Parlement*, 3 nov. 1882.

douleurs ou toutes les joies que ces conséquences lui apporteront. Ces deux pouvoirs contraires lui ont permis d'écrire des contes sans analogue où la rigueur implacable du raisonnement et la plus frémissante nervosité s'associent pour s'aviver ». On avait déjà reconnu l'extrême importance du rôle de la sensibilité dans les écrits de Poe. Baudelaire l'avait nommé « l'écrivain des nerfs » ; d'Aurevilly l'avait accusé de rechercher l'émotion « à outrance et à tout prix » ; M. Arnould avait trouvé la marque distinctive de son talent dans la préoccupation de la souffrance matérielle et du mal moral. Bourget dit à peu près la même chose, seulement au lieu d'envisager les contes de Poe au point de vue de leur effet sur le lecteur, il les considère comme exprimant l'organisation mentale de leur auteur. De plus, dès l'article de Forgues, on n'avait cessé de parler de la faculté raisonnante de Poe. Mais personne n'avait songé jusqu'ici à faire de la réunion de ces deux facultés le « caractère spécial » de son génie. Et, il faut le dire, personne ne l'a dit depuis.

On pourrait s'attendre à trouver ce critique distingué, le plus subtil analyste, peut-être, que les lettres aient produit en France, plein d'admiration pour les contes où la faculté analytique de Poe se donne libre carrière. Il n'en est rien. Bourget est poète aussi bien qu'analyste et c'est le poète en Poe qu'il aime. « Ce que l'on connaît de lui, dit-il, ce sont ses histoires tragiques ou subtiles. Je leur préfère, pour ma part, les pages comme *Ligeia*, *Morella*, *Eléo-*

nora, où se résument ses aspirations vers une tendresse exaltée jusqu'à l'adoration, et où se révèle le visage de la femme idéale qu'il a rêvé. »

Emile Hennequin

Trois ans plus tard (1885), Emile Hennequin analysa le génie de Poe, en faisant, pour la première fois, l'application de sa nouvelle méthode de critique, nommée par lui-même *esthopsychologie*, ou la critique scientifique (1). M. Hennequin, doué d'une intelligence extraordinaire, et d'une rare originalité, était convaincu de la futilité de la critique subjective. Comme Taine il rêvait une critique purement objective, et qui, au lieu de juger, tâcherait surtout d'expliquer. Il reprochait au système de Taine de donner trop d'importance à l'influence du milieu et de la race. Son système à lui ne tient compte ni de l'une ni de l'autre. M. Hennequin étudie une œuvre en elle-même et dans ses effets sur le public. Cependant, la recherche des effets sur le public, que le critique nomme *analyse sociologique*, ne paraît pas dans son étude sur Poe. L'idée d'une telle enquête, qui fait comme le couronnement de son système, lui est venue plus tard.

Les diverses parties de cette étude sont si étroitement liées les unes aux autres, il y règne une cohésion si parfaite qu'on ne saurait en donner une idée

1. *Ecrivains francisés*, 1888, p. 116.

adéquate sans faire un résumé de l'ensemble. Qu'il nous soit donc permis, pour cette raison et aussi à cause du renom de l'auteur, d'entrer dans le détail un peu plus que nous n'avons fait dans l'étude des autre critiques de cette période.

M. Hennequin se propose : 1° de discerner l'esthétique de Poe, c'est-à-dire de dégager les moyens par lesquels il produit ses effets ; 2° de caractériser ces effets ; 3° de remonter des moyens et des effets à l'âme même de l'auteur.

Le premier moyen par lequel Poe agit sur l'esprit du lecteur, selon M. Hennequin, est le style. Pour mettre l'âme du lecteur « en assonance » avec la sienne et pour l'y maintenir, Poe choisit le style et le ton qui conviennent le mieux au caractère de chaque récit. Dans les contes judiciaires le style est « défini, lucide, analytique, glacial » ; l'ouverture de la *Maison Usher* est « maladive et triste » ; les périodes initiales d'*Ombre* sont « lentes et sombres », etc.

Le deuxième élément de son esthétique est l'invention des lieux et des personnages. S'étant emparé de l'attention du lecteur, Poe investit son imagination : « Il y fait sourdre des visions aussi précises et nettes en leurs parties que les spectacles perçus. » Il accomplit ce résultat par la minutie de sa description : dans le *Double Assassinat*, il raconte « la distribution de l'appartement, le mécanisme des fenêtres, l'aspect des cadavres, le désordre du mobilier, recompose l'acte du crime ». Ses descriptions de tempêtes sont terrifiantes par leur vérité minutieuse. On y voit des

« faces livides de matelots, des bris de mâts, de colossales trombes d'eau balayant le tillac, des secousses brutales d'un assemblage de planches heurtées et défoncées par le choc entêté des vagues ». Pour nous faire voir ses personnages, Poe se sert du même procédé, seulement, ce détaillement minutieux appliqué à des représentations d'un état d'âme devient une subtile analyse. « Qu'il se propose de faire concevoir la monomanie d'une intelligence analytique pure ou l'affolement d'une frénétique terreur, la pénétration psychologique de Poe emploie la même méthode de démonstration détaillée. Et sa virtuosité est telle qu'il se plaît, dans *Monos et Una*, au tour de force de dégrader par d'infinies atténuations, la vie cérébrale d'un mort récent de sa plénitude au néant. »

Cette puissance d'invention rend probable — nous résumons toujours l'argument de M. Hennequin — la supposition que Poe ait inventé tous ses personnages. « Pour les figurer, il ne dut consulter que les besoins de son récit et puiser dans l'intuition de sa propre âme, bouleversée, déchirée, affolée et déchue, dont son intelligence, lucidement froide, constatait les convulsions. » Cette supposition, dit-il, est confirmée par le fait que les recherches les plus minutieuses n'ont pu découvrir de prototypes des personnages de ses contes, par le fait, aussi, qu'il leur manque à tous la complexité des êtres observés : « Poe éloigne de ses personnages tout ce qui est humain, commun et subordonné, il désigne la faculté

excessive ou défectueuse en laquelle ils s'individualisent, les montre déséquilibrés en acte et poussant à ses conséquences extrêmes la conduite commandée par leur état mental. »

Le troisième élément de son esthétique est la composition. Afin que les dénoûments soient non seulement acceptables mais inévitables, Poe range « chaque acte et chaque parole dans une série cohérente et finale, qui possède du calcul deux propriétés : la dépendance et la gradation des termes ». Dans Poe il faut que chaque coup porte. « Tous les détails de la description de la *maison Usher* servent à la catastrophe », le dénoûment horrible du *Cas de M. Valdemar* est « algébriquement nécessaire, les données fantastiques une fois admises ».

Ces trois parties primordiales de l'esthétique de Poe, le style, l'invention et la composition, possèdent, suivant M. Hennequin, quelques propriétés générales par lesquelles ils concordent et coopèrent. La première, c'est l'originalité, qui détermine les choses, les scènes, les âmes, les plans et les idées : toute la configuration de l'île de Tsalal, aux « eaux opaques et veinées » est inventée : la « catastrophe où la *maison Usher*, par une nuit de tempête, se fissure et s'abîme dans l'étang stagnant à son pied » est une invention sans analogue : les personnages affligés de « maladies mentales mal classées » mais gardant tout de même une lucidité froide et rigide, sont extrêmement bizarres : l'intrigue du *Scarabée d'or* est « sans exemple » : l'idée de songer à décrire les conséquen-

ces d'une magnétisation *in extremis* est « stupéfiante ». C'est l'originalité de Poe, dit M. Hennequin, qui a causé « ce style rigide, riche et sombre comme une pesante draperie de soie, sans exemple dans la prose anglaise ». C'est par elle qu'il entreprend de décrire des « spectacles qu'aucune prunelle humaine n'a vus » comme, par exemple, la « succion tournoyante du Maëlstrom », ou « les noirese aux striées sur lesquelles fuit le vaisseau-fantôme ».

A l'effet saisissant produit par cette originalité coopère une juste proportion entre la longueur des récits et le caractère de l'émotion suggérée : « Ses œuvres ont une étendue propre à leur assurer sur la sensibilité une action complète, sans excès ni défaut. » Et il fait observer que la longueur moyenne des contes, quatorze pages, est digne de remarque « dans une littérature où le roman à plusieurs tomes est la règle ».

Enfin l'effet est garanti par un emploi on ne peut plus discret du fantastique : « Une maison qui s'abîme singulièrement par une tempête, la résurrection d'un cataleptique, des ressemblances bizarres, une ombre sur une porte... en ces faibles atteintes au vraisemblable consiste tout le fantastique mesuré de Poe, qu'atténue encore une science exacte des transitions, du milieu et du moment propice. »

Ces trois caractères dérivent, dit-il, « d'une propriété générale plus haute encore et dernière de son esthétique, l'artificiosité ». Il fait remarquer que Poe ne copie jamais la réalité, qu'au contraire « il en dé-

range et recombine sans cesse les éléments ». Les intrigues sont « purement logiques ». Les incidents sont « altérés, choisis, raffinés au point de paraître agiter une planète chimérique ». Les âmes sont « sublimées en essences spirituelles pures », les scènes et les choses sont fictives, le style est « volontairement adapté aux émotions que le conteur veut suggérer. Toute l'œuvre, conçue par un art infaillible et savant, calculée en ses moindres parties, son mouvement, sa direction, sa masse, revêt l'aspect d'un objet géométriquement parfait ».

Au moyen de cette esthétique, Poe a tenté, selon M. Hennequin, de faire naître deux émotions alliées en proportions variables : la curiosité et l'horreur. Dans les contes judiciaires et le *Scarabée d'or* tout l'intérêt, dénué de tout élément émotionnel, s'attache à la solution d'un problème. Dans les autres contes, l'élément de curiosité, quoique atténué, persiste encore. « Partout, du plus au moins, le calcul, l'analyse, l'artifice en appellent au raisonnement, aux facultés réfléchies, à la curiosité détachée et froide... enveloppent les œuvres de Poe d'un clair rayonnement d'intellectualité. »

Comme la curiosité, l'horreur est toujours présente. Et M. Hennequin reconnaît que dans ce domaine, « Poe est le maître ». Dans les contes analytiques l'émotion est vague, provenant du « calme glacial avec lequel l'auteur raconte quelque monstrueux assassinat » ; dans les récits d'aventure elle dérive des spectacles des dangers courus, comme dans la *Des-*

cente dans le Maëlstrom ; dans d'autres encore il s'agit des épouvantes du cimetière et du charnier, comme dans l'*Enterrement prématuré ;* enfin, dans *l'Homme des foules, Bérénice* et d'autres, elle est produite par le spectacle de la perte de la raison.

M. Hennequin signale l'absence dans l'œuvre de Poe de l'amour normal ; dans *Ligeia*, l'amour est « morbide et forcené » ; dans *Éléonora*, « enfantin et fantastique ». Pas d'obscénité non plus : « pas une allusion aux réalités de la chair... ne vient altérer le calme glacial de ces œuvres ».

Remontant, enfin, de l'étude des moyens et des effets, à l'étude de l'âme de Poe, il découvre, comme premier élément de son organisation cérébrale, un penchant incoercible aux spectacles épouvantables. De même que « Michel-Ange avait l'âme pleine de torsions de muscles, Rembrandt, de dégradations de lumière... Poe dut accumuler en lui tous les objets d'épouvante humaine ». L'originalité fait un deuxième penchant primordial... une originalité « à laquelle répugnaient les sujets rebattus » ; et enfin l'aptitude rationnelle, le troisième. Ce penchant, qui domine tous les autres, l'amène à faire du plus violent mouvement d'âme un sujet d'étude, à adapter des moyens à un but, à réprimer toute émotion. Il empêche les hallucinations de le dominer, il empêche son originalité de dégénérer en incohérence, en la forçant à s'exercer sur une ligne droite. « C'est en vertu de ce penchant essentiel que ses œuvres ont revêtu une forme cristalline et géométrique, aiguë et défi-

nie, qu'elles sont parfaites, glaciales et nettes. »

Ce sont donc, suivant M. Hennequin, « la vision de l'horreur, l'originalité de l'association et la transformation des émotions en pensées », qui constituent le fond de l'âme de Poe et qui expliquent toute son œuvre, laquelle, dit-il, est « la plus étrange du siècle ».

Il faut reconnaître que, dans tout ceci, il y a bien des choses qu'on avait déjà dites. Ainsi, le talent de Poe pour créer l'illusion de la réalité avait été signalé par M. Arnould à propos de *Hans Pfaall ;* le fait que les héros de Poe sont tous lui, avait été reconnu par M. Forgues, et après lui par Baudelaire et d'autres ; l'idée que le romancier était plus ou moins aliéné s'était présentée à d'Aurevilly et à bien d'autres. Il en est de même de sa vision déformée de l'humanité, de sa composition logique et serrée, de son originalité, de sa recherche constante de l'horreur, de sa curiosité, de l'absence d'amour et d'obscénité dans ses écrits, de son « artificiosité », de son penchant pour les spectacles épouvantables, et de son intellectualité, ce qui prouve que la critique objective arrive à des résultats, qui ressemblent étrangement à ceux de la critique subjective. Et nous ne voyons pas, pour notre part, en quoi la première partie de la méthode de M. Hennequin diffère de celle des critiques subjectifs. Tout comme un autre il recherche, par l'observation directe d'une œuvre, les traits qui la caractérisent, et parmi ceux qu'il relève dans l'œuvre de Poe il n'y en a que deux qui sont nouveaux, la variabilité du style et l'emploi discret du

fantastique, caractères, tous deux, d'une importance, sinon secondaire, du moins non capitale. Ce rapport entre les résultats de l'une et de l'autre méthode, semble justifier la déclaration de M. Ernest Tissot, que la méthode de M. Hennequin repose sur une base de subjectivisme (1).

Mais, si on trouve dans cette étude peu de nouveau sur les moyens employés par Poe et sur les effets qu'il produit, si elle laisse dans l'ombre certaines questions intéressantes, comme par exemple l'influence du milieu ou la valeur littéraire des contes de ratiocination, il faut convenir que ses assertions sont renforcées par une telle richesse d'illustrations qu'il est difficile de douter de leur vérité. On sent que cette analyse a été faite par une main très sûre.

La dernière partie de l'étude, celle où l'auteur, se servant des données fournies par son observation, reconstruit l'âme de l'écrivain, est beaucoup plus originale. C'est ici que M. Hennequin se montre vraiment créateur. Pour se rendre compte de la valeur de sa synthèse, on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur les caractérisations de Poe faites par ses prédécesseurs. Forgues voyait en Poe un logicien, Baudelaire, un artiste et un maître des effets de terreur, d'Aurevilly un analyste qui cherche à éveiller les sentiments de curiosité et de peur, Cartier un mélange du chimérique et du réel, les Goncourt un mélange de l'imagination et de l'intellect, Etienne un

1. *Les Évolutions de la critique française*, 1890, p 332.

philosophe, Moüy un curieux et un artiste, Arnould un malade préoccupé de la souffrance, Tasselin un peintre de l'exception, Bourget un mélange de logique et de sensibilité. Toutes ces explications de l'œuvre de Poe paraissent incomplètes auprès de celle de M. Hennequin laquelle semble les renfermer presque toutes, au moins en principe. Ainsi c'est parce que l'aptitude rationnelle était si forte en Poe que Forgues a pu voir en lui un logicien, d'Aurevilly un analyste, M. Cartier un réaliste, les Goncourt un intellectuel, M. Etienne un philosophe et M. Moüy un curieux. C'est par son amour de l'originalité qu'il était un peintre de l'exception ; et c'est son penchant incoercible vers les spectacles épouvantables qui a amené Arnould à le regarder comme étant surtout un malade et Bourget à voir en lui une sensibilité presque folle.

Quel rang M. Hennequin a-t-il donné à Poe ? Impossible de le dire. Fidèle à sa théorie que la critique ne doit pas juger, il maintient là-dessus un silence discret. Tout ce qu'il se permet de dire à ce sujet, c'est que dans le domaine de l'horrible « il est le maître ». L'aimait-il ? Autre question défendue. Il dit bien que l'œuvre de Poe est « la plus étrange de ce siècle », mais ce n'est pas là l'expression d'une préférence. La réponse à cette question, il faut la chercher ailleurs. On la devine en apprenant ses goûts. « Il lui fallait dans les musiques, dit M. Tissot (1), la galo-

1. *Ibid.*, p. 347.

pade de Faust et Méphistophélès chevauchant à l'abîme en un paysage d'arbres tordus sous les sifflements de la rafale...En peinture, il recherchait l'horreur mortelle des cauchemars, la réalisation des plus épouvantables visions apocalyptiques. En prose il admirait infiniment les phrases aux somptueuses et pontificales splendeurs ou les grâces jolies et balançantes comme des danseurs de menuets. » La supposition qu'il existât au fond de son âme, une admiration secrète pour les œuvres de Poe devient une conviction quand on se rappelle qu'il a traduit un volume de ses contes, des contes encore, de si peu de mérite qu'ils avaient été rejetés par les autres traducteurs ; et cette conviction devient une certitude lorsqu'on trouve, dans l'ouvrage de Tissot déjà cité, que Poe était « une de ses évidentes sympathies littéraires » (p. 350).

La valeur de l'étude de M. Hennequin procède moins, à notre avis, de la méthode qu'il a employée que de la finesse de son observation et de la puissance de sa synthèse. Employée par d'autres personnes, moins clairvoyantes et d'un moindre talent constructif, elle pourrait aboutir à des résultats déplorables.

Jules Lemaitre

Jules Lemaître fait exception à la règle que les grands critiques français ne se sont pas occupés de nos romanciers. Il est vrai qu'il ne s'en est pas occupe

beaucoup. Poe est le seul d'entre eux qui lui ait fait mettre la main à la plume, et encore, ne fût-ce que pour écrire quelques lignes. Ces lignes, cependant, ont excité un profond intérêt parmi les critiques américains de Poe. Le morceau n'est pas long, on nous saura gré, peut-être, de le reproduire en entier. Il se trouve dans ses « *Dialogues des morts*, imprimés dans les *Lettres et les arts*, janvier 1886. Le poète parle :

« Vous dites bien. J'ai vécu vingt-trois siècles après Platon et trois cents ans après Shakespeare, à quelque douze cents lieues de Londres et à quelque deux mille lieues d'Athènes, dans un continent que nul ne connaissait au temps de Platon. J'ai été un malade et un fou ; j'ai éprouvé plus que personne avant moi la terreur de l'inconnu, du noir, du mystérieux, de l'inexpliqué. J'ai été le poète des hallucinations et des vertiges ; j'ai été le poète de la Peur. J'ai développé dans un style précis et froid la logique secrète des folies et j'ai exprimé des états de conscience que l'auteur d'*Hamlet* lui-même n'a pressenti que deux ou trois fois. Peut-être aurait-on raison de dire que je diffère moins de Shakespeare que de Palton ; mais il reste vrai que nous présentons trois exemplaires de l'espèce humaine aussi dissemblables que possible. »

M. Lemaître n'ajoute rien, on le voit, à nos connaissances de Poe. Tout l'intérêt de cette critique porte sur la position accordée au poète. Jules Lemaître, l'un des maîtres de la critique contemporaine et chef de l'école impressionniste, Jules Lemaître dont

Anatole France a dit qu'il a « un goût exquis » et dont Emile Faguet dit que sa critique possède « une immense et une exquise valeur », Jules Lemaître, dont l'esprit aussi pénétrant que souple, et dont un autre a dit qu'il est « tout simplement un des hommes les plus intelligents de cette génération » (1), ce critique distingué semble placer Poe à côté de Shakespeare et de Platon.

En Amérique on a peine à accepter ce jugement. Richardson, par exemple, s'écrie, après avoir cité le passage dans son histoire de la littérature américaine : « Platon, Shakespeare et Poe ! notre barde malheureux pendant sa vie, doit-il descendre les âges en une telle compagnie, gravement pesé et comparé avec les maîtres même de l'esprit humain ? Est-il absolument sans égal dans sa peinture de la terreur qui se cache dans l'ombre de la nuit mystérieuse de l'âme ? Non pas. Les admirateurs français de son génie, égarés par l'intensité d'un goût national plutôt que catholique, donneraient à l'habile magicien des honneurs appartenant au profond philosophe (p. 135.) M. Curtis Hidden Page, professeur distingué, n'est pas convaincu de la sincérité de l'illustre Français. Il dit dans la *Nation* (t. LXXXII, p. 35) qu'on peut au moins soupçonner qu'il y a une pointe de malice dans ce dialogue, bien qu'il avoue que les Français ne semblent pas y en voir.

Quant à la sincérité de M. Lemaître, nous hasar-

1. Hugues Leroux : *Portraits de Cire*, 1891.

dons qu'en pareille matière les compatriotes de M. Lemaître sont de meilleurs juges que des étrangers. Qu'il se soit trompé ou non sur la valeur de notre conteur, nous ne croyons pas avoir le droit de lui prêter une intention cachée. Mais est-ce qu'il se trompe? A vrai dire il ne dit pas que Poe est l'égal de Shakespeare et de Platon. Il dit que, plus que tout autre, Poe a éprouvé la terreur de l'inconnu, du noir, du mystérieux, de l'inexpliqué, qu'il a pénétré dans la connaissance de la folie plus loin que n'importe qui. Ne veut-il pas dire seulement que Poe est suprême dans son domaine comme Shakespeare l'est dans le sien et comme Platon dans le sien, que, de même que le philosophe grec est le maître dans les régions de la pensée et que le poète anglais est sans égal dans la connaissance du cœur humain, Poe, de son côté, n'a pas de rival dans la peinture de la folie et de toutes ses épouvantes. Ces trois écrivains seraient comme les trois points d'un immense triangle, séparés l'un des autres par toute la différence de leurs genres. Nous nous imaginons que M. Lemaître n'hésiterait pas à placer le domaine de Shakespeare plus haut que celui de Poe, et que, par conséquent, il reconnaîtrait à celui-là un génie plus élevé que celui de l'Américain, ou bien, s'il a vraiment voulu mettre les trois hommes sur un pied d'égalité nous aimons mieux croire qu'il n'a exprimé que l'impression d'un moment et d'espérer que ce mouvement d'enthousiasme pour l'Américain a été suivi par un jugement plus modéré. On sait que le

critique ne se pique pas d'être toujours conséquent avec lui-même, et qu'il lui est arrivé plus d'une fois de renverser ses jugements. Mais, toute réflexion faite, nous croyons qu'il vaudrait mieux prendre ce jugement, tout flatteur qu'il est, pour ce qu'il semble être. Nous n'avons pas le droit, peut-être, de prêter à M. Lemaître, ni une arrière-pensée, ni un jugement hâtif.

Ernest Verlant

En 1888 il parut dans la *Revue générale* (1) deux longs articles où sont exposées assez lucidement quelques-unes des caractéristiques de notre conteur. M. Verlant est le premier des critiques français à constater que Poe n'a pas vieilli. « Bien que la vie d'Edgar Poe s'encadre tout entière dans la première moitié de ce siècle, dit-il, la génération présente reconnaît en lui une âme contemporaine. » Il est le premier aussi à reconnaître la part de Poe dans la formation du talent de Villiers de l'Isle-Adam et il est du petit nombre qui regardent comme le chef-d'œuvre de Poe, le *Double Assassinat de la rue Morgue*. Il est le seul qui ait commis l'erreur de prêter à ce logicien enragé, à ce spéculateur audacieux, à cet orgueilleux qui ne pouvait supporter l'idée qu'il existât une intelligence supérieure à la sienne, la « profonde perception non seulement de la faiblesse

1. T. II, p. 555 ; 757.

des facultés humaines, mais encore de leur déchéance originelle et de leur perversion innée. » Il a raison de dire que Poe a ouvert « un champ d'exploration immense et nouveau, un domaine intellectuel que les mieux doués des artistes modernes envahiront après lui », éventualité prévue par les Goncourt, mais il a tort de prétendre que Poe ait choisi les opérations mentales, plutôt que les mouvements du cœur, comme sujet d'étude parce qu'elles offraient un meilleur terrain pour l'exercice de son talent analytique. L'œuvre de Paul Bourget fournit une preuve éclatante que le cœur humain offre un terrain admirable aux talents analytiques. La vérité, c'est que Poe ne connaissait pas le cœur humain et qu'il connaissait admirablement les opérations du cerveau et surtout des cerveaux malades.

Quant à l'originalité de Poe, M. Verlant s'en tient à la première idée de Barbey d'Aurevilly, à savoir, qu'elle vient « d'une différence spécifique dans la nature même de la pensée ». Il avoue qu'il y a dans son originalité « une grande dose de voulu, de combiné, de mathématiquement combiné en vue de l'effet » mais il fait remarquer bien justement qu'« un homme doué d'une imagination artistique moyenne aurait beau tendre dans ce sens tous les ressorts d'une volonté très énergique : il ne réussirait pas à se créer une habitude d'invention originale approchant celle de Poe ». D'où il conclut qu'« il y a véritablement chez lui une préordination spéciale de la faculté inventive, en vertu de laquelle son fonction-

nement s'écarte du fonctionnement commun ». En ceci il est d'accord avec M. Hennequin, aussi bien qu'avec d'Aurevilly, mais nous devons le reconnaître, il s'appuie sur d'autres preuves.

M. Verlant n'ajoute pas grand'chose à la compréhension de notre auteur. Ses deux articles, malgré leur étendue, produisent trop souvent l'impression que l'auteur ne fait que répéter, sous une forme nouvelle, des opinions déjà émises, notamment celles de d'Aurevilly et d'Hennequin.

Joséphin Péladan

Un des jugements les plus flatteurs qu'on ait portés sur Poe en France se trouve dans l'introduction d'un volume de ses poésies (1881). Elle fut écrite par Joséphin Péladan. Après avoir reconnu que « le caractère malsain de ce génie saute à l'esprit le plus blasé », et que « personne dans l'art n'a poussé aussi loin l'effet de terrible », il déclare qu'il est « un des plus incontestables génies de ce siècle ». M. Péladan, ami de Barbey d'Aurevilly, qui aurait fortement influencé ses idées, était, comme lui, un excentrique célèbre. On l'a traité de visionnaire, d'homme dépourvu de sens commun, même de fou. Mais il avait le tempérament d'un artiste. Ennemi déclaré du naturalisme, il était dévoué au culte de la Grèce antique et de la Renaissance italienne. Il faisait des articles de critique d'art pour divers recueils, et il

écrivait des romans dont Anatole France a dit qu'ils sont des « féeries sans raison mais pleines de poésie ». Téodor de Wyzewa estime qu' « ils constituent d'un bout à l'autre une protestation pour l'idéal contre la réalité présente, pour la bonté contre l'égoïsme ». On voit qu'il était loin de partager l'opinion de d'Aurevilly sur Poe, puisque d'Aurevilly a fini par voir en lui surtout un rêveur dont le talent s'était fourvoyé, un homme qui « pouvait être quelque chose de grand et qui ne sera qu'une chose curieuse ».

Charles Morice

Charles Morice, dont *la Littérature de tout à l'heure* passe pour être le principal manifeste de l'école symboliste, qualifie de « divine » l'œuvre de Poe. Dans cette œuvre c'est moins la forme que le fond qu'il admire, moins « l'art infaillible que Poe emploie dans la construction de ses nouvelles » que son « sens profond du grotesque et de l'horrible ». Du grotesque, dit-il, Victor Hugo n'avait vu que la forme : « Quasimodo n'est qu'un monstre vulgaire ayant pour tout intérèt une bosse », tandis que Poe voit le grotesque « dans l'âme, dans le cœur, et surtout dans la tête... ses ètres grotesques sont des démons ». Il trouve que le trait le plus significatif peut-être de Poe est son amour de l'exception, que c'est là, en effet, « sa plus féconde vue en art », et que « c'est dans l'exception seule que les nouveaux poètes pourront réaliser les grands rêves d'aris-

tocratie savante et de pureté belle ». Sa vraie grandeur, suivant M. Morice, c'est qu'il est « le Poète de l'Amour dans la Peur, de l'Amour dans la Folie et de l'Amour dans la Mort ». Ligeia, Morella et « ces deux pâles habitants de la *Maison Usher* » témoignent, à son avis, d'une « frénésie de passion ». Un autre mérite de Poe, selon M. Morice, est ceci, qu'il a « le sens Lyrique de la Science ». « On demande comment la Science et l'Art feront le grand accord sur quoi compte l'avenir. Pascal, Balzac, Edgar Poe, M. Villiers de l'Isle-Adam le savent. L'Art touchera du pied la Science pour prendre en elle l'assurance d'un fondement solide et d'un élan la franchira sur les ailes de l'Intuition. » Il cite *Eureka* comme preuve que Poe a trouvé cet accord, « ce roman et ce poème, cette vaste explication religieuse, scientifique et lyrique dont le *Faust* est jaloux ».

L'admiration de M. Morice pour l'œuvre de Poe était partagée par les poètes dits décadents ou symbolistes et sur lesquels l'Américain a exercé une influence considérable. On affirme même que pour beaucoup d'entre eux, ceux qui fréquentaient le cabaret du *Chat noir*, il était un des principaux dieux tutélaires (1). Il n'est pas douteux d'ailleurs que le culte qu'ils lui vouaient était inspiré en grande partie par ses contes. Le cabaret portait comme enseigne le titre d'un de ses contes. Et quoique M. Morice l'appelle toujours « le Poète », il est évident que pour lui Poe

1. Curtis Hidden Page. *Nation*, t. LXXXVIII, p. 32.

n'était pas uniquement, ni peut-être surtout, un écrivain de vers, puisqu'il mentionne trois de ses contes, tandis qu'il ne parle d'aucune de ses poésies proprement dites.

Dans cette critique curieuse, on note donc, après la divinisation de l'œuvre de Poe, l'exaltation de la peinture de l'exception, l'approbation de la préoccupation de l'horrible, la prétention que les démons de Poe représentent une spiritualisation du grotesque et l'affirmation qu'il a trouvé l'accord de la Science et de l'Art, — près tout cela on note une comparaison d'*Eureka*, poème en prose sur la cosmogonie de l'univers sans aucune valeur scientifique, avec le *Faust*, et enfin, la classification de Poe avec Chateaubriand, Balzac, Hugo, Wagner, Sainte-Beuve et Flaubert comme une des grandes forces qui aient déterminé le caractère de la littérature de nos jours. Voilà certes un assemblage de jugements qui, s'ils représentent bien la pensée des symbolistes, n'est pas pour donner une opinion exaltée, ni de leurs théories, ni de leur goût. Si Poe a trouvé « l'accord de la Science et de l'Art », assurément ce n'est pas dans son *Eureka* qu'on en trouvera la preuve. On se demande aussi où est le grand mérite de cette prétendue « spiritualisation du grotesque ». Et s'il semble mériter, tant par son influence que par les qualités de son œuvre, une place à côté de Chateaubriand, Balzac, et les autres, on ne conçoit pas que son *Eureka* soit comparé au drame immortel de Gœthe. Nous sommes porté à croire que M. Morice a été trop

impressionné par l'évidente influence de Poe, surtout du côté du symbolisme, et que, égaré par ses sympathies, il lui a trouvé, à force de chercher, des mérites qui ne sont qu'imaginaires.

Arvède Barine

En compagnie de Hoffmann, De Quincey et Gérard de Nerval, Poe se trouve être le sujet d'une étude intéressante dans un livre intitulé : *Névrosés* (1898), par Mme Vincens (Arvède Barine), qui, croyons-nous, est la seule Française qui l'ait honoré d'un article de quelque étendue.

Au rebours de M. Verlant qui attribue à « l'imagination funèbre et grandiose » de Poe son insuccès relatif auprès du grand public français, Mme Vincens voit précisément dans ce caractère de ses écrits l'explication de sa popularité : « Il en a été pour lui, comme pour Hoffmann et Henri Heine, deux génies également contraires au nôtre, et dont nous avons aussi, en grande partie, fait la gloire, avec des enthousiasmes et des tendresses qu'excitent seules certaines affinités électives nées de contrastes. » Comme M. Arnould, elle soutient, en contraste avec la majorité des critiques français, que Poe n'a pas l'imagination créatrice : « Son imagination était forte, elle n'avait jamais été abondante, et ce qu'elle avait de fécondité tarissait à mesure que les crises alcooliques s'exaspéraient. » Elle déclare, ne craignant pas

de s'attaquer ainsi à une tradition depuis longtemps établie, que l'esprit de logique, de méthode, de calcul, ne le gouverne pas toujours. « Quand l'intérêt de l'histoire, ainsi qu'il arrive continuellement dans ses contes, dit-elle, repose sur une imperceptible déviation de l'intellect, sur une hypothèse audacieuse, sur un dosage imprudent de la nature dans l'amalgame des facultés » — elle emprunte ici les paroles exactes de Baudelaire — « alors ce n'est plus le calcul de sa part, c'est la force même des choses, c'est la déviation de son propre intellect qui se réfléchit dans son récit et le protège contre l'excès de méthode et de clarté... Quand il décrit... l'absurde s'installant dans l'intelligence et la gouvernant avec une épouvantable logique... l'hystérie usurpant la place de la volonté, etc., il ne choisit pas son sujet, son ton, son effet à produire : il les subit et le reste n'est que vantardise. » Elle trouve que pour les idées générales, Poe procède de Coleridge, et pour la technique, des romantiques allemands. Tout en le défendant contre l'accusation d'avoir emprunté à Hoffmann son goût de l'horrible, qu'elle déclare être un goût instinctif, elle affirme que c'est à l'école de l'Allemand qu'il a appris à donner, « par la précision et la vérité du détail, de la réalité aux fantaisies les plus extravagantes ». Elle estime qu'il ne mérite qu'un « rang secondaire dans l'échelle des esprits créateurs », parce que son génie procède d'une « malformation organique de son intelligence ». Et quoiqu'elle trouve qu'il est « très incomplet », que son domaine soit

un des plus restreints parmi tous les écrivains qui comptent, « elle reconnaît, en revanche, qu'il a apporté du neuf sur les sentiments de la peur et du mystérieux et sur le grand sujet de la mort ». Dans son domaine, dit-elle, « il a été unique et, en art, encore une fois, c'est l'unique qui importe et qui importe seul. »

Nous n'oserions pas répondre de la justesse de toutes les conclusions de Mme Vincens, mais son article mérite de grands éloges, à la fois pour sa hardiesse et pour sa sobriété : l'auteur n'hésite pas à combattre des opinions presque universellement reçues, en même temps qu'elle garde une mesure louable dans des éloges qu'elle accorde à cet écrivain que la France a accueilli comme un de ses propres fils.

Remy de Gourmont

Tout à la fin du siècle, il parut dans un recueil italien *Flegrea* (1er sept. 1900) un article notable sur Poe et Baudelaire, écrit par un Français bien connu, Remy de Gourmont, rédacteur du *Mercure de France*, ami des jeunes, ennemi des règles, représentant intransigeant de la pensée libre, doué d'un tour d'esprit philosophique et d'un tempérament à la fois fier et bon, cet écrivain fin et délicat, ce savant modeste, ce reclus aux tendances aristocratiques, ce critique au coup d'œil pénétrant et sûr est un des littérateurs les plus intéressants de nos jours. Il a

ceci de commun avec Poe, qu'il passe, lui aussi, pour être un virtuose des sentiments rares. L'article en question a été reproduit, avec d'autres écrits, dans le même genre, dans *Promenades littéraires* (1904, p. 348).

M. de Gourmont fait preuve, dès le début de son article, de son indépendance d'esprit en s'opposant à une tradition qui remonte à Baudelaire et d'Aurevilly. Il déclare que l'Amérique n'a pas été plus hostile à Poe que la France ne l'a été à tels de ses écrivains. Il croit même que le romancier eût peut-être souffert davantage en France, que, « pas plus que Baudelaire, que Flaubert, que Villiers, que Verlaine, que Mallarmé, il n'eût été capable de gagner sa vie », et que « ses contes, d'une si riche idéalité, auraient été, comme ceux de Villiers, méprisés de la masse des lecteurs démocratiques, etc. ». Il ajoute qu' « un écrivain de haute intelligence juge toujours que son milieu est le pire de tous ceux où il aurait pu vivre », que « le mépris que Poe professait pour les Américains, Schopenhauer l'éprouvait pour les Allemands, Carlyle pour les Anglais, Léopardi pour les Italiens, Flaubert pour les Français ». Il est à remarquer que cette opinion coïncide avec celle de M. Woodberry, qui affirme que « peu d'hommes de lettres ont été aussi cordialement encouragés, loués, accueillis, matériellement ou moralement que Poe », et il cite parmi ceux qui l'ont ainsi aidé, Irving, Kennedy, Paulding, Hawthorne, Willis, Lowell, et Simms (1). Presque

1. *Century*, t. XXVI, p. 866.

tous les autres critiques français de Poe ont partagé l'erreur de Baudelaire et de Barbey d'Aurevilly touchant cette matière. Celui-là entraîné par sa compassion pour les souffrances de Poe, celui-ci égaré par sa haine des démocraties, ils ont accepté tous les deux, sans hésitation, les affirmations de Poe lui-même, qui, comme Rousseau, chérissait l'illusion des persécutions. Il a fallu presque un demi-siècle pour que cette vérité se soit fait jour en France, et l'honneur en est dû à M. de Gourmont. En attendant, la critique en Amérique, piquée par les reproches réitérés de l'Europe, surtout de la France, a fini par se convaincre qu'elle avait réellement méconnu le poète, et, à l'heure qu'il est, par manière de compensation, elle surfait les éloges. Il n'y a guère que M. Brownell qui ait su se garder contre cet entraînement. Aussi, par son opposition au culte de Poe, s'est-il fait nommer une « calamité dans la critique contemporaine ».

M. de Gourmont s'attaque à une autre opinion chère à Baudelaire et surtout à d'Aurevilly, à savoir, que Poe était un « rêveur maladif ». Cette opinion est par lui qualifiée d'absurde. Il déclare que Poe était instruit jusqu'à l'érudition et que son intelligence, précise et sagace, avait quelque chose de ce que Pascal appelait « l'esprit géométrique ». Il parle à plusieurs reprises de la « haute intelligence » de Poe. Il semble que ce soit cette faculté, plutôt que son imagination, qu'il regarde comme sa faculté maîtresse. « Je crois que sa meilleure définition serait celle-ci, dit-il,

un grand esprit critique ». Il ajoute : « Nous voilà loin du jugement d'un petit dictionnaire populaire : « Poète américain d'une imagination déréglée. »

Poe était, selon M. de Gourmont, trop pratique pour être un rêveur. « Dénué de littérature, Poe eût été, dit-il, un étonnant homme d'affaires, un *lanceur* de premier ordre. » Il affirme même que Poe, par son goût pour « la réclame, l'affiche, la publicité barbare, le journalisme extravagant, est un Américain bien plus représentatif de l'Amérique qu'Emerson ou Walt Whitman. »

L'attaque de M. de Gourmont contre cette partie de la conception traditionnelle de Poe nous semble mal justifiée. Il est impossible de se dire, en présence d'un bon portrait de Poe : Cet homme n'est pas un rêveur. Son intellectualité saute aux yeux aussi, mais, d'esprit pratique, pas une trace.

M. de Gourmont s'insurge aussi contre la prétention que les contes dans le genre du *Double Assassinat*, où, selon lui, l'auteur « se promène avec insolence, un fil invisible à la main », témoignent d'une grande puissance déductive. Elle n'est que d'apparence, dit-il, ajoutant que « telle invention policière, la carafe de M. Macé, est bien supérieure aux froides combinaisons d'un Dupin ». Divers critiques américains, entre autres Brander Matthews (1), ont reconnu le caractère trompeur de l'analyse dans les contes de ratiocination de Poe. Mais ils ne les trouvent guère

1. Brander Matthews : *Inquiries and opinions*, 1907, p. 13.

moins remarquables pour cela, reconnaissant, comme M. Etienne, qui, pour ainsi dire, a répondu d'avance à cette objection, qu'il fallait, pour les composer, inventer l'énigme, ce qui rend le problème plus compliqué qu'un simple problème de déduction. Du reste le talent extraordinaire de Poe pour la déduction ne saurait être contesté, vu les preuves éclatantes qu'il en a données en résolvant tous les cryptogrammes qu'on lui a soumis.

M. de Gourmont a été frappé par un trait de la *Chute de la Maison Usher*, resté jusqu'alors presque inaperçu, le fatalisme de Poe. «Nul poète depuis les Grecs, dit-il, n'a eu comme Poe le sentiment de la fatalité, de la nécessité tragique. » C'est en lisant le *Prométhée enchaîné* que cette pensée lui est venue.

Les contes mystificateurs de Poe, comme le *Canard au ballon, le cas de M. Valdemar, l'Aventure de Hans Pfaall* révèlent, selon notre critique, le mépris de l'humanité : « Esprit très aristocrate, n'estimant que quelques facultés supérieures, les siennes, celles qu'il possède ou qu'il croit posséder à un haut degré, Poe exprime volontiers son mépris de l'humanité par la mystification. » Et, soit dit entre parenthèses, il estime que la *Genèse d'un poème* n'est qu'une mystification. Il pense que Baudelaire, lui aussi, voyait bien que cette prétendue explication de la genèse du *Corbeau* était une supercherie, mais qu'« il n'a pas voulu avoir l'air de mettre en doute des pages aussi affirmatives. »

Finalement il pense que le génie de Poe ne se révèle

qu'à moitié dans ses contes. « C'est dans les poèmes seuls qu'il consent à l'aveu des sentiments de profonde tendresse dont sa vie était troublée et charmée. Il écrit ses contes pour tout le monde, dit-il, il écrit ses vers pour lui et pour quelques cœurs féminins... les poèmes le contiennent tout entier. »

Avons-nous besoin maintenant de faire remarquer que M. de Gourmont n'est nullement enthousiaste à l'égard de Poe? Il reconnaît le pouvoir qu'il exerce sur l'esprit de ses lecteurs. Mais il est évident qu'il ne lui accorde pas une supériorité incontestable, ni pour le fond, puisqu'il trouve que Villiers de l'Isle-Adam le dépasse dans son propre domaine, celui de l'horrible, ni pour la forme, puisque sa prose est inférieure, à son avis, à celle de Baudelaire. Ce qu'il y a de plus inattendu peut-être dans son appréciation, c'est qu'il regarde Poe comme étant, avant tout, « un grand esprit critique », définition un peu vague mais qui devient plus claire quand on se rappelle l'admiration de l'auteur pour l'intelligence de Poe et le contraste qu'il fait entre sa définition et celle de Larousse. Si nous ne nous trompons pas, il veut dire que Poe a la passion des explications, la soif de comprendre. Ainsi entendue, cette définition ne diffère pas beaucoup de celle de Moüy : « un curieux passionné ».

Camille Mauclair

En 1901 Camille Mauclair donna au public, dans un volume d'essais sur l'*Art en silence*, une étude sur

Poe, que nous ne saurions nous dispenser d'apprécier, même si nous étions sûr — et nous ne le sommes pas — qu'elle ne fût pas écrite avant la fin du siècle ; nous tenons à en rendre compte parce que M. Mauclair passe pour être « l'un des maîtres de notre génération ». « Il est supérieurement intelligent », dit Remy Gourmont. Il est un des plus grands d'entre les intellectuels de ce temps, dit son biographe, G.-J. Aubry (*Les Célébrités d'aujourd'hui*). Romancier, conteur, poète, critique d'art, surtout de peinture, critique littéraire, surtout de poésie, il semblerait devoir être capable de donner sur Poe une appréciation d'un intérêt hors du commun, surtout s'il est vrai, comme l'affirme M. Paul Adam, qu' « il a offert à notre temps la meilleure forme de critique impartiale, dénuée de haines sectaires et d'enthousiasmes hâtifs. »

M. Mauclair part de ce principe qu'il pose au début de son étude : « L'histoire morale vit sous la chronique des faits, et en usurpe graduellement la primauté ». C'est ainsi que sous l'histoire apparente de Poe il cherche à dégager son histoire morale. Il constate l'espèce de fatalité qui pesait sur Poe, faisant de lui une victime constante du malheur, mais, ce qui le frappe dans ses souffrances, c'est, qu'à mesure qu'elles grandissaient, plus haut la victime s'élevait par elles dans les régions de la pensée pure. Aussi Poe a-t-il acquis une « double personnalité dont l'une s'exalte au prix de l'abattement de l'autre », sa « raison pure » l'emporte sur sa « raison pratique » au

point qu'il se désintéresse complètement de l'existence ordinaire. M. Mauclair appelle ce trait « perversité intellectuelle » et prévoit qu'il en sera nommé le prince. Il pense que Baudelaire, et le grand public après lui, a « trop vu l'artiste en Edgar Poe », que « l'idéologue en lui a échappé presque entièrement ». Il lui reproche de n'avoir admiré en lui que le reflet de ses propres goûts, « l'aristocrate, le styliste, l'esthéticien, le parfait homme de lettres ». « La réputation de Poe est, ajoute-t-il, pour la généralité du public, notamment en Angleterre où on ne semble pas le placer à son rang, celle d'un conteur fantastique extrêmement ingénieux, excellent à ménager ses effets et à faire goûter l'horreur. » C'est cette conception, avec celle de Baudelaire, qu'il s'attache à combattre. Il soutient qu'Edgar Poe a poursuivi un système secret durant toute sa vie, système qu'il aurait divulgué en un grand ouvrage succédant à *Eureka*, s'il n'en eût été empêché par une mort prématurée. « Il allait assurément, dit-il, vers ce vaste livre : en lui l'idéologue se dégageait de plus en plus de l'artiste littéraire et nous ne devons voir en les théorèmes de ses contes que des travaux préparatoires à une œuvre plus étendue. » Dans ce livre il aurait donné son explication des « rapports de l'homme et du monde sensible ». Il affirme qu' « Edgar Poe n'est pas un conteur fantastique, ou, s'il l'est, il tend à un bien plus vaste résultat ». Il déclare que le vrai Edgar Poe est « bien au delà de la zone des terreurs », et il en trouve la preuve dans le fait que plus on relit ses

contes plus on observe que « le sentiment d'indéfinissable effroi nous ressaisit comme à la première lecture ». « D'où vient ce renouvellement d'émotion ? demande-t-il. Évidemment moins du sujet lui-même ou de l'habileté de la composition, dont le prestige de nouveauté ne dépend plus, que du sentiment de la loi abstraite que le conteur a su saisir et qui, elle, est permanente. Les aventures les plus terribles finissent par ne nous paraître que des épouvantails d'enfants à côté de la sensation d'une présence de l'inconnaissable, et une émotion de ce genre efface toutes les autres », et il déclare que c'est à cette émotion que Poe s'est adressé dans tous ses écrits. « Je n'ignore pas, dit-il plus bas, que ces propositions étonneront. Le moindre sujet de surprise ne sera pas de me voir mettre au second plan, presque avec indifférence, cette expression de la terreur si admirable qu'elle suffit à légitimer sa gloire aux yeux du lecteur. Mais en vérité, tout, dans cette œuvre si mal envisagée, concorde à révéler un esprit métaphysique. » Poursuivant sa pensée M. Mauclair soutient que « l'art lui fut non point un but mais un moyen temporaire de son idéalisme. » Qu'on nous permette de reproduire un passage final, levé sur la dernière page de son étude, où il résume sa pensée. « J'espère cependant en avoir dit assez pour qu'on ne s'étonne plus de me voir écarter l'éloge facile de l'homme de lettres, contester absolument le caractère de satanisme et de décadence accolé, élogieusement ou non, à un art jailli des sources les plus salubres de sa sensibi-

lité, et ne retenir pour lui qu'un titre, le plus beau et le plus significatif de ceux auxquels puisse prétendre une mémoire : celui de penseur... Il reste sans imitateurs et sans aînés, un phénomène littéraire et mental, germé spontanément dans une terre ingrate, mystique purifié par cette douleur dont il a donné l'inoubliable transposition, levé outre mer, entre Emerson miséricordieux et Whitman prophétique, comme un interrogateur de l'avenir. »

En effet c'est une appréciation nullement banale, l'événement n'a pas trompé l'attente. La première observation qui s'impose, c'est que si Baudelaire a vu en Poe« le reflet de ses propres goûts », M. Mauclair y a vu le reflet des siens aussi. Il est même si impressionné par les qualités intellectuelles de Poe qu'il est incapable de le regarder avec des yeux absolument impartiaux. On voit cela dans son admiration excessive de la biographie d'Ingram, que les judicieux reconnaissent comme trop élogieuse, et aussi dans son admiration de la *Narration d'Arthur Gordon Pym*, ouvrage peu goûté même en France. Ce détail n'est pas sans son importance, puisqu'il nous met en garde contre d'autres exagérations possibles. Et en effet, n'a-t-il pas exagéré le peu de reconnaissance accordé à l'intellectualité de Poe. A commencer par Baudelaire qui reçoit le plus fort de son attaque, a-t-il ignoré l'intellectuel en Poe. Il est vrai qu'il l'admirait surtout pour ses qualités d'artiste, mais il ne faut pas oublier qu'il reconnaissait en lui aussi un logicien et un philosophe. Tout au début de sa première

appréciation de Poe où il s'efforce de le caractériser d'une « manière très sûre », il pose, comme caractère essentiel et distinct de ses nouvelles, leur « conjecturisme » et leur « probabilisme », c'est-à-dire, leur qualité logique. Et dans ce même article, il parle de son « ardente curiosité », de son « infatigable ardeur vers l'idéal ». « Comme Balzac, dit-il, qui mourut peut-être triste de ne pas être un pur savant, il a des rages de science... Il a, comme les conquérants et les philosophes, une entraînante aspiration vers l'unité ; il assimile les choses morales aux choses physiques ». De plus, dans cette première appréciation, Baudelaire ne parle pas du tout de Poe artiste. Il est donc clair que si ce passionné admirateur de Poe a fini par ne plus voir en lui qu'un artiste, qu'un « homme de lettres », c'est qu'il aura oublié ses premières impressions. Après Baudelaire, d'autres viendront ajouter leur témoignage au sien. D'Aurevilly lui reproche un excès de curiosité. Moüy soutient qu' « en le considérant de haut et pour ainsi dire par les sommets, Edgar Poe se présente à la critique avant tout comme un curieux passionné ». Et « l'aptitude rationnelle » de Hennequin, laquelle, selon lui, domine les deux autres penchants primordiaux, ressemble fort à la « perversité intellectuelle » de Mauclair. Cependant il faut dire que même si M. Mauclair méconnaît la reconnaissance accordée avant lui à ce côté du génie de Poe, il pousse plus loin que tous ses prédécesseurs les conséquences de cette primauté de l'intelligence. Personne avant lui

n'avait mis « au second plan presque avec indifférence », l'expression de la terreur.

L' « aptitude rationnelle » de Hennequin, dominant toutes les autres aptitudes, explique que Poe tourne les émotions les plus violentes en sujets de réflexion. Mais elle n'exige pas que les résultats de ces études soient considérés comme ayant plus d'importance que l'expression des émotions elles-mêmes, que l'illustration des lois du crime, par exemple, soit considérée comme ayant plus d'importance pour Poe que « l'expression de la terreur ». Voilà la nouveauté de la conception de M. Mauclair. Si Moüy et Hennequin ont vu, dans les contes de Poe, des études préparatoires à une grande œuvre dont ils serviraient à illustrer les principes, en un mot, « un moyen temporaire de son idéalisme », ils n'en ont rien dit. Il faut donc voir dans l'appréciation de M. Mauclair une conception nouvelle de cette œuvre déconcertante. Et c'est une noble conception, bien digne de la haute intelligence où elle a pris naissance. Mais nous craignons qu'elle ne soit un peu trop éthérée. Nous craignons que dans l'exaltation de son idée M. Mauclair n'ait fait trop bon marché de cette maîtrise dans « l'expression de la terreur », qui a valu à Poe d'être rangé avec Shakespeare et Platon. Nous ne sommes pas convaincus que le saisissement que nous éprouvons en relisant un conte de Poe vient du « sentiment de la loi abstraite que le conteur a su saisir ». Il est évident, du reste, qu'il se trompe sur l'état de santé de Poe, et nous croyons que toute explication de sa vie

et de son œuvre qui laisserait de côté l'état maladif de sa sensibilité ne saurait être suffisante. Néanmoins il faut savoir gré à M. Mauclair d'avoir mis en belle lumière une qualité de Poe que la tradition avait méconnue. Il faut classer son étude avec celle de M. Arnould qui, lui aussi, a cru donner, dans une formule simple, l'explication complète de ce génie complexe. Tous deux, trompés par l'importance d'un de ses éléments, ont cru y voir l'homme tout entier.

Emile Lauvrière

Nous voilà arrivés à la dernière, à la plus étendue et, à quelques égards, à la plus remarquable des études que la France ait produite sur notre conteur, celle d'Emile Lauvrière. M. Lauvrière a présenté son travail, *Edgar Poe, sa vie et son œuvre, étude de psychologie pathologique* (1904), comme thèse de doctorat. Quoique nous nous soyons donné comme limite de notre étude, la fin du XIX[e] siècle, la valeur exceptionnelle de ce travail nous impose le devoir d'en tenir compte. Encore, a-t-il été fait, pour la plupart, avant la fin du siècle, ayant été commencé en 1896 et terminé en 1902.

M. Lauvrière se place à un point de vue entièrement nouveau, comme l'indique le sous-titre de son livre. En commençant ce travail, il se proposait seulement, dit-il, de « donner au lecteur français, après la romantique esquisse et la dithyrambique étude de

Baudelaire une biographie d'Edgar Poe, et une critique de ses œuvres, aussi précises et aussi impartiales que possible ». Mais il se trouva bientôt en face de quantité d'anomalies, dans son œuvre comme dans sa vie, qu'on s'était dispensé d'expliquer en disant: « Bah ! c'est un malade. » Cela ne satisfait pas M. Lauvrière. Il se dit : « Puisque Poe est un malade, il doit relever de la médecine. » La médecine, se dit-il, explique Rousseau, elle explique Baudelaire, peut-être bien pourra-t-elle expliquer aussi Edgar Poe. Donc, persuadé qu'il collabore à une œuvre plus grande que cette seule étude, à savoir, le rapprochement de la critique littéraire et des sciences naturelles, il poursuit son enquête avec un enthousiasme qu'aucun obstacle ne rebute. Il consacre de longs mois à des études préparatoires. Il consulte à la Faculté de Médecine les livres et les revues qui traitent de l'aliénisme, dont il croit Poe être victime ; il s'adresse à des spécialistes, tels que MM. Ribot et P. Janet, du Collège de France et le Dr Kleppel, des hôpitaux de Paris. Au terme de ces études, il est convaincu que Poe n'est pas seulement dipsomane, comme l'avait cru Mme Vincens, mais qu'il est atteint du mal de dégénérescence, désordre physique et moral dont la dipsomanie n'est qu'un symptôme. « Tous les traits de la dégénérescence, Poe les a, dit-il, aussi profondément inscrits dans sa chair que dans son âme, dans sa pauvre face hagarde de bohême inspiré que dans ses plus immortelles pages de prose et de vers. Physique et mentale, cette dégénérescence est la marque

indélébile de tout son être : elle explique tout en lui : sa force et sa faiblesse, son génie et sa folie, son malheur et sa gloire ; sans elle sa vie et son œuvre apparaissent comme des monstruosités vides de sens : avec elle, plus de mystère : tout y devient clair, logique, harmonieux. »

Ainsi la thèse de M. Lauvrière, a-t-elle pour objet de montrer l'harmonie qu'apporte dans la conception de la vie et de l'œuvre de Poe, l'hypothèse de la dégénérescence. A la biographie de Poe il ne prétend apporter aucun document nouveau. Il se borne à donner une nouvelle interprétation de cette vie « pleine de contradictions ». Dans la seconde partie du volume, où il étudie, tour à tour, Poe poète, Poe critique, Poe conteur et Poe cosmogoniste, il tâche de montrer que les diverses parties de son œuvre, comme les multiples événements de sa vie, s'expliquent par cette hypothèse.

Nous ne nous occuperons, bien entendu, que des chapitres où il traite de Poe conteur. Il se propose « de voir en les analysant ce qu'apporte à la matière des contes, la *folie* de leur auteur, avec ses *peurs*, ses *impulsions*, ses *intuitions*, et ce qu'ajoutent à leur forme son *imagination*, sa *logique* et son *style* ».

Il commence son étude par un chapitre sur le fantastique, où, avant de considérer les diverses manifestations de la folie dans ces récits il s'efforce de prouver qu'ils émanent réellement d'un cerveau malade. Il suit la carrière des héros de Poe, depuis leur enfance jusqu'à leur maturité, faisant remarquer com-

ment, à mesure qu'ils vieillissent, les signes de leur folie deviennent de plus en plus nombreux. Alors, il nous fait remarquer que dans cette série de portraits il n'y a pas un trait qui ne s'applique pas également à leur malheureux créateur.

Ayant démontré ainsi l'identité de Poe avec ses héros, il nous fait observer certaines singularités de leurs amours, lesquelles achèvent la démonstration de leur folie, en même temps que celle de Poe. D'autres avaient bien déclaré que Poe se retrouvait dans tous ses personnages, personne n'avait apporté à l'appui de la déclaration une telle richesse de preuves. Plusieurs avaient même osé dire que c'était un aliéné, mais aucun d'entre eux ne l'avait démontré d'une façon concluante.

Or, c'est au fait que le fantastique de Poe prend racine dans la folie, suivant M. Lauvrière, que ce fantastique doit sa supériorité. « Poe renouvelle le fantastique, dit-il, en le purifiant. » Et il précise : son fantastique n'est ni un artifice archéologique comme chez Walpole (*Château d'Otrante*) et Mrs. Reeves (*Le vieux Baron anglais*), ni un faux surnaturel, comme chez Mrs. Radcliffe (*Les Mystères d'Udolphe*) et Brockden Brown (*Wieland*), à moins qu'il ne s'en moque, ni un satanisme sadique comme chez Matthew Lewis (*Le Moine*) — le génie du mal étant en nous et non au-dessus de nous — ni enfin une frénésie incohérente comme chez Mathurin (*Melmoth the Wanderer*), le conte devant être, avant tout, logique et lucide. Non, à l'encontre de toutes ces formules, le fantasti-

que de Poe est spontané, il est naturel, il est humain, il est cohérent : c'est le vrai fantastique jaillissant de sa source pure qui est quelque maladie de l'esprit. Ce morbide enchanteur [Poe] n'évoque si bien tant d'effrayantes chimères que parce qu'il en est la première victime : ce sont ses souffrances qui font la force de sa magie, et tout son fantastique n'est que la projection de ses tares en la littérature. » (p. 510)

M. Lauvrière montre ensuite comment la folie de Poe se trahit dans ses contes par le caractère des trois sortes d'activité mentale, sensibilité, volonté, intelligence. C'est parce que Poe était un malade que la peur, qui, dit-il, est une maladie de la sensibilité, y joue un si grand rôle. « Il n'est pas douteux, dit-il, que l'état d'âme normal des héros poesques est la peur. » (p. 538) On se rappelle que nombres de critiques français, notamment d'Aurevilly et M. Etienne, avaient remarqué la constante présence dans ses contes de cette émotion. Or, selon M. Lauvrière, cela paraît tout naturel du moment qu'on tient compte des influences de l'hérédité chez Poe, et du genre de vie qu'il menait. « Poe alcoolique était voué à la peur physique, dit-il, il était condamné à l'horreur » (p. 531) et il fait des citations des grands spécialistes pour prouver que l'attente inquiète de repoussantes visions caractérise l'alcoolisme. Il nous fait remarquer, d'ailleurs, que la biographie de Poe prouve qu'il était tellement victime de visions effrayantes qu'il redoutait la solitude plus que la mort. Loin de croire, comme quelques-uns des premiers critiques français de Poe, que celui-

ci, en exploitant la peur, n'a fait qu'imiter les Allemands, M. Lauvrière déclare, au contraire, que la terreur, répandue partout dans ces contes, venait de l'âme du conteur, comme le disait Poe lui-même. Il est de l'avis, aussi, qu'à la double action de l'alcool, par l'hérédité et par l'absorption, sur la sensibilité de Poe venait s'ajouter celle de l'opium. C'est ainsi qu'il explique certains traits de *Bérénice*, de *Ligeia*, de *Morella* et des *Souvenirs de M. Bedloe*.

Alors il aborde la question purement littéraire : Poe a-t-il abusé de l'horreur, a-t-il su éviter les écueils de dégoût, de révolte instinctive, de révulsion invincible ? Et il répond : « Il a réussi, croyons-nous, jusques en ses pires sujets, chaque fois qu'à son art habituel il a su ajouter ses rares qualités de brièveté, de concentration et de mystère » (p. 551). C'est pour cela qu'il préfère la suggestive brièveté de *Bérénice*, de *Cœur révélateur* ou de *Silence* aux trop minutieuses analyses de *Monos et Una* et du *Puits et du Pendule* (p. 551). C'est pour cela, aussi, qu'il croit le *Récit d'Arthur Gordon Pym*, « le plus monstrueux monument d'horreur qu'ait peut-être jamais élevé aucun mortel » (p. 332).

Dans le domaine de l'horreur, selon M. Lauvrière, Poe est suprême : « Ce maximum d'horreur, croyons-nous, on ne le dépassera guère. Pour qu'inoculée par l'alcool, amplifiée par l'opium... la terreur native de Poe aboutisse... à l'horreur des plus folles visions sublunaires, il a fallu un concours de circonstances probablement unique. Aussi, cette monstrueuse su-

périorité semble-t-elle pour longtemps acquise au grand dégénéré de Baltimore » (p. 556).

C'est aussi parce que Poe était un malade, dit notre critique, qu'on trouve dans ses récits tant d'étranges actions impulsives, comme celles de Pym, par exemple, quand, au milieu d'une nuit d'hiver, lorsque le vent souffle presque en tempête, saisi brusquement de l'envie d'aller se promener en bateau, il bondit de son lit, « ne trouvant rien au monde de plus raisonnable que cette folle idée » ; ou comme celle du héros du *Chat noir*, quand, tournant contre sa femme un coup destiné au chat, il lui enfonce sa hache dans le crâne ; ou celle d'Egœus, quand, obsédé de l'idée de posséder les belles dents de Bérénice, « il s'en va, en une nuit d'angoisse, comme un somnambule, vers la tombe de Bérénice, et là arrache au cadavre mutilé ses trente-deux petites dents blanches dont le miroitement ivoirin lui était plus précieux que la vie » (p. 562). Il note aussi que « l'état de dépression nerveuse, de décomposition intellectuelle, si favorable à la germination des idées fixes, caractérise presque tous les héros de Poe » (p. 560). Cette vérité avait été reconnue, d'ailleurs, par M. Arnould, qui fait remarquer que cette fixité d'idées, prélude de l'impulsion, apparaît dans tous les meilleurs contes de Poe, ceux qui montrent « comme le suprême effort et la synthèse de son génie et de sa personnalité » (1).

1. *Revue moderne*, 1er avril 1865, p. 81.

Poe lui-même expliquait ces actions par une tendance primitive qu'il nommait *perversité*, et qu'il croyait avoir découverte. Et plus d'un critique l'a vertement réprimandé d'avoir prêté à la nature humaine un penchant qu'on ne doit attribuer qu'à un état d'aberration mentale. M. Lauvrière montre que de pareilles actions caractérisent une maladie de la volonté, maladie qu'on nomme, en médecine, *impulsion*.

A la maladie de Poe se rattache aussi, à l'avis de M. Lauvrière, cette curiosité effrénée qui a frappé tant de critiques. « Si la peur est une maladie de la sensibilité, et l'impulsion une maladie de la volonté, dit-il, il semble bien qu'une certaine curiosité intense, impérieuse, intempérante est une véritable maladie de l'intelligence » (p. 376). Il cite, comme exemple, le cas du pêcheur du *Maëlstrom*, lequel, sur le point d'être englouti par les eaux, est « possédé de la plus intense curiosité à l'égard du tourbillon lui-même... du désir d'en explorer les profondeurs, fût-ce au prix de son propre sacrifice ». Nous n'aurons plus besoin d'insister, après les témoignages de d'Aurevilly, de Moüy, de Hennequin et d'autres, sur l'importance du rôle de la curiosité dans ces récits. Nous nous bornerons à mettre en lumière l'explication proposée par M. Lauvrière. Pourquoi cette soif de tout savoir ? « L'intensité de cet appétit intellectuel vient, en effet, chez Poe, dit-il, de l'état maladif de la sensibilité. Poe veut tout savoir, parce qu'il se croit capable de tout savoir... n'éprouvera-t-il pas en

ses heureux comme en ses malheureux états de santé, ces béates révélations intuitives qui, plus ou moins voisines de l'extase, lui semblent dériver de la pure vie spirituelle de l'âme ? Voilà pourquoi l'imagination translucide de cet aventurier intellectuel prétend, à force de visions logiquement exploitées, flibuster jusqu'à Dieu lui-même de ses secrets infinis » (p. 592). Suivant son habitude, M. Lauvrière cite des aliénistes bien connus, Cullerre et Moreau de Tours, pour prouver qu'une curiosité de la sorte est une marque de la folie.

Viennent ensuite l'imagination, la logique et le style, lesquels, selon le critique, élaborent en des productions littéraires, les peurs, les impulsions et es énigmes fournies par la nature morbide du conteur.

Sur la question de la richesse d'invention de Poe, M. Lauvrière se range du côté de M. Verlant et Emile Hennequin. « Pour constater la richesse d'invention de Poe, il suffit, dit-il, de jeter un coup d'œil sur l'ensemble de ses contes. Où pourrait-on trouver une telle abondance de vues et de visions, d'intrigues et de conceptions presque toutes d'une nouveauté incontestable? Alors même que Poe ne crée pas de toutes pièces, il sait, inconsciemment ou non, transformer la suggestion étrangère, jusqu'à la rendre méconnaissable... on est forcé d'avouer qu'en fait d'imagination créatrice Poe a été remarquablement doué » (p. 597).

Nous croyons qu'il y a un moyen de concilier cette opinion avec celle exprimée par M. Arnould et

Mme Vincens. Il nous semble que la contradiction entre les deux groupes de critiques n'est qu'apparente, et qu'elle repose sur un quiproquo. Ceux qui proclament qu'il a l'imagination riche, exubérante, créatrice, regardent les hallucinations, les cauchemars, les conceptions étranges comme étant des produits de son imagination, tandis que ceux qui déclarent qu'il n'a pas l'imagination créatrice, attribuent ces visions et ces conceptions à sa maladie. A leur avis, ces apparitions sont pour Poe des réalités, par conséquent, il ne les a pas inventées. Pour en être convaincu, on n'a qu'à lire ce passage de M. Arnould : « L'irritabilité morbide..., les aberrations des facultés mentales des héros [dans *Bérénice* et *Usher*] sont analysées de main de maître. Il y a là des choses qu'on n'invente pas, des phénomènes pris sur le fait, et qui donnent le droit de supposer qu'Edgar Poe a reproduit scrupuleusement le propre état de son esprit » (p. 85). Il résume sa pensée à la page 89 lorsqu'il dit : « Edgar Poe n'a rien inventé, il a tout subi avant de tout raconter. » Quant à Mme Vincens, qui dit que la fécondité de l'imagination de Poe tarissait à mesure que les crises alcooliques s'exaspéraient, il est évident qu'elle ne regarde pas les phénomènes dont nous venons de parler comme ayant rapport à l'imagination, puisqu'ils devaient justement se multiplier au lieu de tarir, à mesure que les crises alcooliques s'exaspéraient.

M. Lauvrière qualifie de « réaliste » cette imagination qui « imite si bien la réalité qu'apparemment

elle la crée », et estime que le réalisme de Poe n'est pas inférieur à celui de Dickens ou de Defoie. Il déclare, d'ailleurs, que ce réalisme est extrêmement remarquable, attendu que « Poe est foncièrement un rêveur » (p. 593).

Dans le fonctionnement de cette imagination, M. Lauvrière voit des indications d'aliénation. Les visions hagardes, les conceptions extravagantes, les hallucinations sont autant d'indices qu'un « grain de folie naturelle ou artificielle, une dose de vésanie native ou de poison cérébral est venue féconder ici une imagination en partie subdélirante » (p. 611). Il termine le chapitre par ce paragraphe où il rapproche l'état de l'imagination de Poe de l'état de sa sensibilité, de sa volonté et de son intelligence : « C'est donc ici, comme ailleurs, c'est partout, à force d'intensité, la même outrance : le minutieux réalisme des contes logiques aboutit à la mystification laborieuse : le vague idéalisme des contes mystiques aux visions hallucinatoires : la prétentieuse décoration des contes esthétiques, aux plus fantastiques extravagances. Pas plus que sa sensibilité exaspérée par la peur, pas plus que sa volonté affolée par l'impulsion, pas plus que sa raison égarée par l'intuition, l'imagination de Poe n'est capable d'équilibre : une trop puissante force intérieure surmène et fausse tous les rouages de cette trop délicate machine jusqu'à la détraquer follement. »

Quelle que soit la vigueur émotionnelle de Poe, elle est inférieure, suivant M. Lauvrière, à celle de

son intelligence. « Des peurs intenses, des impulsions irrésistibles, une curiosité effrénée, une imagination outrée ne donnent pas, dit-il, de par leur juxtaposition en une tète humaine, du génie mais de la folie » (616). Ce n'est que parce que « sa raison lucide triomphe de sa sensibilité exaspérée, parce que son art dompte sa folie » que Poe sait « transformer en œuvre harmonieuse un chaos d'éléments discordants ». C'est parce qu'il possède une intellectualité d'une vigueur extraordinaire qu'il se prescrit ces plans rigides où n'entre aucun détail qui ne contribue à l'effet final. Notre critique avoue pourtant que dans quelques-uns de ces contes, les contes de ratiocination, les facultés mentales ne semblent plus être que « les servantes de la morbide idée fixe qui les exploite sans répit » (p. 623). « Legrand et Dupin, les deux excentriques misanthropes, ne se trouvent pas plus tôt mis en présence de quelque problème apparemment insoluble que les voilà qui, tombant, pour ainsi dire, en arrèt, en proie à une sorte de paralysie subite, l'œil fixe et la voix muée, [émue ?] semblent morts à tout ce qui n'est pas le fascinant objet de leur convoitise : c'est comme une maladie de l'esprit qui, s'emparant d'eux, ne peut plus guérir que par un triomphe définitif » (p. 623). Ces contes qu'il reconnaît avoir fait la réputation de Poe en France, ne sont pas, à son avis, comme à celui de tant d'autres, ses meilleurs : « Le prétentieux Dupin agace singulièrement par ses perpétuels airs d'infaillibilité ; ce fanatique partisan de l'associationisme devrait bien savoir que dans les

complexes affaires de la vie ce sont justement les plus acharnés logiciens qui se trompent le plus grossièrement, habitués qu'ils sont à ne choisir qu'un fil entre mille... Bref, on finit par maudire, chez le fastidieux conteur, les irritants excès d'une logique dont la meilleure excuse est peut-être dans la seule répression des pires excès de sensibilité et d'imagination » (p. 623).

Le style de Poe selon M. Lauvrière se rattache à la logique, en ce qu'il est un style voulu. Plus que tout autre, excepté Hennequin, il appuie sur la variété de « ce style magistral », qui s'adapte à chaque sujet, prenant le ton qui lui convient le mieux. « A proprement parler, dit-il, Poe n'a pas un style, il en a beaucoup, qui ont tous pourtant, un trait commun, l'intensité. » « A ce trait se reconnaît la moindre page, poétique ou prosaïque, de Poe : car partout ce que Poe a par-dessus toutes choses visé, c'est le maximum d'effet. De là, cette tension laborieuse qui se manifeste dans toute l'œuvre, tantôt par l'abus des termes violents et absolus, tantôt par le triple et quadruple renchérissement des expressions, tantôt par l'impuissance même, hautement avouée, du langage à rendre l'extrême violence comme l'extrême délicatesse des émotions. L'âme surmenée de Poe se débat aussi frénétiquement dans les entraves de la langue que dans les bornes du monde. Partout son intensité native s'exaspère jusqu'à la douleur en une outrance enragée » (p. 631).

Il fait remarquer aussi que « cette intensité outrée

qui caractérise le style des contes de Poe caractérise également sa vie comme son œuvre », et cite à l'appui le fameux dicton de Buffon : « Le style c'est de l'homme. » En terminant cette partie de son travail, il émet ce jugement final : « Si l'effrayante supériorité de cet être extraordinaire tient du génie, c'est qu'alors le génie n'est qu'une outrance effrénée » (p. 634).

Suivent quelques observations sur les rivaux et les disciples de Poe. Après avoir constaté le succès de ses contes en Amérique, en Angleterre, et surtout en France, il dit que son influence n'a pas été proportionnée à ses succès de librairie, même en France. Il n'y a que le seul Villiers de l'Isle-Adam, pense-t-il, qui se soit franchement appliqué à imiter ces contes extraordinaires (p. 648). Il constate des ressemblances dans quelques contes de Maupassant, *Fou ?* et *le Horla*, mais, sachant que celui-ci était atteint de folie lui aussi, il n'ose affirmer qu'il y ait eu imitation. Du reste, il remarque cette différence entre les deux écrivains, que l'art de Maupassant est aussi naturel que celui de Poe est artificiel. Il est contraint d'admettre son influence sur Gaboriau et Jules Verne, mais il soutient que, à part le roman policier et le roman scientifique, Poe prosateur n'a pas plus fait école en France qu'ailleurs. L'explication de ce fait se trouve, pense-t-il, dans son excessive originalité. « Une originalité excessive ne s'imite pas, dit-il, on peut en donner la postiche ou la parodie mais l'égaler en l'imitant, jamais. Pour arriver à

l'intensité d'horreur, d'impulsion ou d'extase de ces œuvres suprêmes, il faut plus que toutes les ressources ordinaires de la logique, de l'imagination et du goût ; il faut une force anormale, qui, funeste et féconde, génie ou folie, est un don de la nature » (p. 649).

Voilà une étude qui éclaire étrangement ces récits tant discutés. En les examinant pour voir ce que la folie de leur auteur a pu contribuer, soit à leur fond, soit à leur forme, il lui est arrivé de les expliquer d'une façon plus satisfaisante même que celle de M. Hennequin. C'est une explication qui, d'abord, est plus simple, plus facile à saisir que celle de M. Hennequin. Puis, elle va plus loin. On se rappelle que celui-ci réduit l'âme du romancier aux trois éléments primordiaux : penchant aux spectacles d'épouvante, originalité et aptitude rationnelle. M. Lauvrière explique même ces éléments primordiaux. Le penchant aux « spectacles d'épouvante », que M. Hennequin compare au penchant de Michel-Ange pour les « torsions de muscles » est démontré par M. Lauvrière être un caractère de l'alcoolisme. De même l'originalité, posée par M. Hennequin comme un deuxième élément primordial de l'âme de Poe, procède, suivant M. Lauvrière, du détraquement de son imagination. Enfin l'aptitude rationnelle, du moins en tant qu'elle se manifeste par la tendance à faire « du plus violent mouvement d'âme un sujet d'étude », relève, suivant la théorie de M. Lauvrière, d'une curiosité anormale et morbide.

Elle est plus simple que l'explication de M. Hennequin parce que les conclusions de celui-ci sont le résultat d'une puissante synthèse de caractères préalablement isolés par la plus pénétrante analyse, tandis que les conclusions de M. Lauvrière résultent de la comparaison des opérations cérébrales des personnages des contes avec les opérations cérébrales des aliénés. Le caractère unique du fantastique de Poe, sa préoccupation de l'horrible, la bizarrerie des crimes qu'on commet dans ces étranges récits, les coups de tête qu'on y fait, la curiosité effrénée des héros, leur acharnement à résoudre tous les problèmes, à découvrir tous les secrets, l'originalité de l'invention, l'intensité qui caractérise le style, toutes ces singularités et bien d'autres encore sont expliquées par la théorie de M. Lauvrière d'une façon on ne peut plus heureuse.

Il est à regretter qu'il ne se soit pas expliqué un peu plus clairement sur la valeur de cette œuvre. Il dit (p. 634) : « Bref, partout en ce monstrueux temple de la folie... nous assistons, tout médusés par l'irrésistible charme d'un art dangereux, au passionnant quoique épuisant spectacle des facultés humaines : sensibilité, énergie, intelligence, imagination, logique et goût, outrageusement surmenés en paroxysmes douloureux. Si l'effrayante supériorité de cet être extraordinaire tient du génie, c'est qu'alors le génie n'est qu'une outrance effrénée. » Et pourtant il reproche à Mme Vincens d'avoir manqué de générosité par son insistance sur l'étroitesse du domaine

de Poe, et il cite avec approbation le jugement de Lemaître : « Restreint ou non, dit-il, ce domaine de Poe n'en a pas moins paru à Jules Lemaître si rare et si élevé que l'éminent critique a osé lui faire dire en un *Dialogue des morts*, etc. » Suit le passage déjà cité, à la fin duquel il ajoute : « Poe en compagnie de Shakespeare et de Platon, voilà certes un compliment peu banal, bien que l'extase rapproche plus de l'auteur du *Banquet* l'amant des Una et des Ligeia que ne semble le croire notre généreux critique. » M. Lauvrière est généreux, lui aussi, et on sent parfois qu'il fait un effort violent pour ne pas éclater en reproches amers. Une seule fois, agacé hors mesure par « cette perpétuelle manie de contrefaire la réalité, et de frauder la vérité », et par « les airs d'infaillibilité du prétentieux Dupin », il se permet de prendre un ton fâché. Mais ce n'est pas pour l'expression d'opinion, ou de goûts personnels, bien qu'elle soit en général très prudente, que cette étude est remarquable. C'est pour l'explication toute nouvelle qu'elle donne d'une œuvre pleine d'énigmes. M. Lauvrière, en s'appuyant sur la médecine, a réussi non seulement à donner à cette œuvre une apparence de cohérence et d'harmonie, mais aussi à donner au monde un exemple de critique scientifique qui ne souffre pas à être comparé avec ceux d'Emile Hennequin.

CHAPITRE III

Conclusion

On constate avec surprise comme dans le cas de Cooper, que, parmi tous les Français qui ont consacré des études de quelque étendue et de quelque valeur à Poe conteur, il y a si peu de critiques attitrés. A dire vrai il n'y a qu'Emile Hennequin, et Barbey d'Aurevilly. On dit que Sainte-Beuve, sur la prière de Baudelaire, avait promis d'écrire un long article sur Poe, mais il ne l'a pas fait. On se demande surtout pourquoi ni Taine ni Montégut, tous deux vivement intéressés à la littérature anglaise, n'ont pas écrit un article à son sujet. De Sainte-Beuve et de Montégut, nous n'avons rien sur Poe, et de Taine seulement quelques mots : « I greatly admire Poe, he is the type of Germanic-Englishman with deep intuitions and an amazingly overwrought nervous system (1). » En revanche, on est également surpris de découvrir un si grand nombre de telles études signées de noms à peine moins familiers, comme Baudelaire, Bourget, Remy de Gourmont, Arvède Barine (Mme Vincens)

1. *Nation*, t. LXXXVIII, p. 34.

et Camille Mauclair. Aux études faites par ces écrivains distingués, il faut ajouter, comme ayant de l'étendue et du mérite, ceux de E.-D. Forgues, Léon Cartier, Louis Etienne, Charles de Moüy, Arthur Arnould René Tasselin, Ernest Verlant et Charles Morice. Puis, nous avons quelques appréciations de moindre étendue, contenant parfois quelques mots seulement, par des auteurs célèbres, comme Théophile Gautier les frères Goncourt, Emile Zola et Jules Lemaître. Il y a aussi une petite appréciation par Stéphane Mallarmé, (*Divagations*, 1897, p. 123), de laquelle nous n'avons rien dit dans notre étude parce que nous n'y comprenons rien. Quand on ajoute à tous ces écrits la thèse d'Emile Lauvrière, laquelle fait comme le couronnement de cette œuvre critique, on demeure étonné de l'intensité et de la durée de l'intérêt que Poe a éveillé en France. On se rend compte aussi de cette vérité, que si Poe a été moins populaire que Cooper auprès des masses du peuple français il a en revanche beaucoup plus vivement intéressé les gens de lettres.

Ces écrits présentent dans leur ensemble un caractère de haute intelligence et de bon goût. Ils témoignent aussi, en général, d'un ardent désir, de la part de leurs auteurs, de savoir et de faire savoir, la vérité sur Edgar Poe. Dans quelques cas seulement, on a le sentiment qu'il y a une arrière-pensée. Barbey d'Aurevilly, par exemple, semble chercher dans les défauts de Poe un prétexte pour exprimer son mépris de l'Amérique ; Baudelaire est visiblement pré-

occupé de faire admirer un auteur que lui-même idolâtre, et M. Morice l'exalte au nom du symbolisme. Il faudrait faire la part, aussi, en appréciant l'éloge enthousiaste de Péladan, d'un tempérament d'artiste excentrique et extravagant.

Néanmoins nous n'hésitons pas à mettre le « panégyrique » de Baudelaire et la jérémiade de d'Aurevilly au nombre des meilleures appréciations qui aient été faites sur Poe en France, celle-ci parce qu'elle signale, d'une façon éclatante, des défauts capitaux restés jusque-là inaperçus, celle-là, parce qu'elle contient tant d'observations d'une justesse inattaquable. Les études faites par ces deux écrivains, avec celles d'Emile Hennequin, d'Arthur Arnould, et d'Emile Lauvrière sont les meilleures, à notre avis, de celles que nous avons tâché d'apprécier.

La valeur des appréciations françaises de Poe n'est pas compromise par le fait qu'il s'agit d'un auteur qui a écrit dans une langue étrangère. Bon nombre de ceux qui l'ont étudié, nous l'avons vu, savaient l'anglais, et ceux qui ne savaient pas cette langue pouvaient, à partir de 1857, lire presque tous ses meilleurs contes dans une traduction reconnue universellement comme étant un chef-d'œuvre. Du reste la traduction de Baudelaire serait moins parfaite qu'il n'y aurait pas grand mal, s'il est vrai, comme l'affirme M. Cartier, que l'intérêt de ses contes reposant sur l'aventure elle-même plutôt que sur des artifices de style, on peut les apprécier tout aussi bien en France qu'en Amérique.

Organisons maintenant les résultats de cet examen, tâchons de suivre l'évolution de la conception française de Poe, en reprenant, l'un après l'autre, ses principaux éléments. Prenons connaissance de ses états successifs par rapport à la *maladie* de Poe, à sa *sensibilité*, à son *imagination*, à sa *volonté*, à son *intelligence*, à son *art*, à son *originalité* et à sa *place*. Nous espérons qu'on nous pardonnera de ne pas nous être strictement borné aux données déjà exposées. Il nous a semblé bon, afin d'atteindre à des conclusions plus sûres et plus larges, de tenir compte de certains détails qu'il aurait été fastidieux de relever dans l'examen général.

De bonne heure on s'est aperçu de la prédilection de Poe pour les sujets morbides. Forgues lui reconnaît de la complaisance à peindre les maladies de l'âme. Baudelaire notait que les maladies de l'esprit ont « fortement allumé son ardente curiosité ». Il parle aussi de la « phosphorescence de la pourriture » sur des « fonds violâtres et verdâtres ». D'Aurevilly fait un pas de plus, « il reconnaît que le cerveau de Poe est étrange, puissant et malade ». Il se demande même si son talent ne prend pas racine dans quelque sombre et fixe manie. Arnould, plus hardi ou plus clairvoyant, déclare hautement, non seulement que les personnages des contes sont tous des « possédés », que les crimes qu'on y commet sont tous des crimes de folie et non pas de passion, mais aussi que le « caractère essentiel de la folie, l'idée fixe ou monomanie », y est partout visible. M. Tas-

selin avoue tacitement que Poe est un malade en reconnaissant l'impossibilité d'écrire, « sans les avoir vécues, des nouvelles telles que *M. Valdemar*, le *Chat noir* et *Ligeia* ». Hennequin fait le même aveu un peu plus ouvertement, en reconnaissant, d'abord, que les héros de Poe sont des « détraqués », et en soutenant ensuite que « pour les figures il ne dut que... puiser dans l'intuition de sa propre âme, bouleversée, déchirée, affolée et déchue ». Lemaître fait avouer à Poe lui-même qu'il a été un fou et qu'il a développé la logique des folies. M. Morice l'appelle, entre autres choses, le « poète de l'amour dans la folie ». Mme Vincens soutient qu'il avait des accès de folie dipsomaniaque. Enfin M. Lauvrière, empruntant les ressources de la science médicale, trouve dans les anomalies de ses contes, aussi bien que de toute son œuvre et de toute sa vie, autant de symptômes du mal de dégénérescence, aggravé par l'usage de l'alcool et de l'opium. Ainsi, l'état déséquilibré de l'esprit de Poe, à peine suggéré par Forgues et par Baudelaire, est devenu de plus en plus évident, jusqu'à ce que, devenant un sujet d'étude pathologique, il a été l'occasion, sinon la cause, d'une nouvelle tentative de critique scientifique.

De bonne heure aussi, on a remarqué le caractère singulier des émotions chez Poe. M. Forgues note qu'il se complaît à peindre les « tortures intérieures ». Baudelaire est frappé par le fait qu'il n'a pas écrit d'histoires d'amour, et le nomme avec enthousiasme, « l'écrivain des nerfs ». D'Aurevilly le blâme, dès

son premier article, de son « manque d'entrailles », défaut qu'il n'a cessé de déplorer. Plus tard il parle de ses « terreurs blêmes » en présence du surnaturel. Les Goncourt notent l'absence d'amour et des « choses qui se passent dans le cœur humain ». M. Etienne se récrie contre son exploitation continuelle de l'horreur, lui reproche amèrement l'absence des « sentiments élevés », de « l'âme humaine » dans ses écrits. Arnould déclare avec une tristesse grave que, « sauf de très rares exceptions, la souffrance matérielle et le mal moral sont le prétexte sinon l'objet de son étude ». Théophile Gautier le loue de sa « chasteté virginale », Hennequin reconnaît en son « penchant aux spectacles épouvantables », un des trois éléments primordiaux qui constituent, selon lui, le fond de sa nature. Lemaître le place à côté de Shakespeare et de Platon pour sa peinture sans égale de « la terreur de l'inconnu, du noir, du mystérieux et de l'inexpliqué ». M. Verlant constate que l'impression qui se dégage le plus habituellement de ses contes est une impression d'horreur ou d'épouvante et se plaint de l'absence de l'amour normal dans ses récits. Péladan déclare qu' « il a poussé l'effet de terrible », plus loin que tout autre artiste, M. Morice l'admire pour avoir été « le poète de l'Amour dans la Peur ». Mme Vincens estime qu'il mérite une place parmi les artistes pour avoir « apporté du neuf », sur les deux sentiments de la peur et du mystérieux. M. Lauvrière montre que ses peurs étaient la conséquence inévitable de sa maladie et de sa manière

de vivre. Bref, sa complaisance dans la peinture de l'horrible, constatée par Forgues, jugée ensuite comme étant la « marque de fabrique » de ses œuvres, naît, on l'a montré, dans un penchant naturel dit primordial, lequel, à son tour, n'est que l'effet fatal de sa dégénérescence et de ses vices. Au reste, le manque de sentiments élevés chez lui, constaté par d'Aurevilly et d'autres, est le plus souvent passé sous silence par les critiques de nos jours, tandis que sa maîtrise dans le domaine de la terreur semble être devenue son meilleur titre à l'Immortalité.

M. Forgues n'a pas parlé de l'imagination de Poe mais Baudelaire loue son « fantastique ». D'Aurevilly voit en lui un « visionnaire », un « Hamlet américain », un « rèveur » martyrisé par un milieu trop positif. M. Cartier parle de son « chimérique » et les Goncourt de son « miraculeux ». Zola trouve ses contes fantastiques supérieurs à ceux d'Erckmann Chatrian et même à ceux d'Hoffmann. M. Arnould fait la surprenante déclaration que Poe n'a pas l'imagination créatrice, qu'il ne fait que dénaturer, grossir, exagérer et conjecturer. En revanche, il est émerveillé de son talent pour créer l'illusion de la réalité, talent qui se manifeste en ses descriptions minutieuses et qui dérive d'une certaine qualité intensive de l'imagination. Tasselin va jusqu'à prononcer le mot d'*hallucination*, à propos de l'intensité de son imagination. Hennequin signale, lui aussi, ce caractère de son imagination. Il trouve, en outre, que l'originalité de son invention est un « pen-

chant primordial ». M. Verlant attribue son talent pour créer l'illusion de la réalité à la *vivacité* de son imagination et déclare, en opposition à Arnould, que Poe a l'imagination « souveraine et dominante ». Ensuite vient Mme Vincens qui déclare que son imagination était « forte, mais jamais abondante ». M. Lauvrière enfin explique le mérite exceptionnel de son fantastique en montrant qu'il s'enracine dans les hallucinations de la folie ; il qualifie d'« imagination réaliste » la faculté qui lui permet de pousser la vraisemblance jusqu'à la mystification ; il est le seul à faire remarquer que cette imagination était capable de former des images riantes ; il soutient, avec Hennequin et en opposition à Mme Vincens et à M. Arnould que son imagination était d'une « incontestable richesse » et il soutient enfin que les intenses visions hagardes de Poe, ses conceptions extravagantes, plus ou moins hallucinatoires, trahissent « un grain de folie ».

On voit donc que, dans les premiers temps de la renommée de Poe, la qualité la plus frappante de cette imagination, c'était son abondance, si c'est cette qualité qui justifie l'application des termes rêveur, visionnaire, extravagant, hommes de chimères, etc., à son possesseur. Plus tard c'est son intensité, si on peut désigner de ce mot la qualité qui prête aux choses imaginaires la réalité des choses vues. Vers la fin du siècle aussi, on voit naître une espèce de dispute inconsciente au sujet de la richesse de cette imagination, dispute qui procède, croyons-nous,

de ce que M. Arnould et Mme Vincens ne comptent pas, parmi les actes de l'imagination, les phénomènes de l'hallucination. Enfin on arrive à la conclusion que son abondance inouïe, comme son intensité surhumaine, sont des indices d'un cerveau surmené et détraqué.

Il n'y a que M. Lauvrière qui ait tâché de montrer que le caractère de la volonté de Poe se trahit dans ses écrits, tâche qui n'est pas difficile cependant, attendu que Poe se retrouve dans tous ses héros. Arnould et Verlant avaient bien noté certaines singularités de la volonté chez les personnages de Poe. Ainsi M. Arnould fait observer que chacun d'eux est « l'esclave soumis de l'esprit du mal, du Démon de la perversité ». M. Verlant dit de même que « la volonté chez lui est... un esclave, un instrument mis en jeu par des rouages obscurs qui s'engrènent au hasard et se détraquent sans cesse » (p. 378). M. Lauvrière démontre que ces volontés, si peu maîtresses d'elles-mêmes, sont malades ; que leurs actes, résultant soit d'une impulsion subite, soit d'une idée obsédante, ont le caractère tantôt d'un « coup de tête », tantôt d'un « crime monstrueux ».

Le premier caractère de Poe qui ait arrêté l'attention des critiques, c'est son intellectualité. M. Forgues a été plus impressionné par l'amour du raisonnement manifesté dans ses récits que par tout autre caractère. Baudelaire qui passe pour n'avoir vu en Poe que le côté artistique, pose, tout au début de sa première étude, comme caractère essentiel et distinctif de ses

nouvelles, leur qualité logique ; de plus, il trouve chez leur auteur « des rages de science, une aspiration vers l'unité ». D'Aurevilly lui reproche une curiosité excessive. Les Goncourt sont frappés par l'étrange alliance chez lui de la raison et de la fantaisie. M. Etienne croit qu'en fait d'analyse implacable, « on n'ira jamais plus loin », il remarque que toutes ses passions viennent de la tête et il affirme que le trait le plus saillant de ses écrits c'est leur caractère philosophique. M. de Moüy soutient « qu'il se présente à la critique avant tout comme un curieux passionné. » Zola semble préférer son fantastique à celui d'Erckmann-Chatrian et à celui de Hoffmann à cause de son caractère logique et mathématique. M. Tasselin trouve très curieux que le conteur, « hanté par des fantastiques apparitions», ait pu rester capable de raisonner avec une précision mathématique. Paul Bourget lui reconnaît « une logique presque exaspérée », tandis qu'Emile Hennequin fait de son « aptitude rationnelle », le troisième et le dominant des penchants primordiaux de son âme. M. Verlant fait remarquer que son art est un art de calcul d'où l'improvisation est complètement bannie. M. Morice proclame qu'il a trouvé « l'accord de l'Art et de la Science ». Remy de Gourmont trouve que sa meilleure définition serait « un grand esprit critique ». Camille Mauclair dit qu'on devrait le considérer comme étant « avant tout un philosophe ». M. Lauvrière pense que sa curiosité était intense au point d'être maladive et que son amour du raisonne-

ment était presque une monomanie. Voilà un ensemble de jugements qui ne laisse aucun doute sur la profondeur de l'impression faite par l'intellectualité de Poe sur l'âme française. Presque tous ceux qui ont écrit sur lui ont remarqué quelque aspect intellectuel de son œuvre. Nous sommes même portés à croire avec M. Bowen (1) et M. Page (2) que c'est surtout à cause de son intellectualité qu'il a été si bien accueilli en France, dans le pays où domine la raison plutôt que le sentiment, et où l'on dit volontiers que ce qui n'est pas clair n'est pas français. Quoi qu'il en soit, il est clair que, de tout temps, ce caractère de son talent a attiré les regards de ses critiques français et que maintenant il y a une tendance à l'exalter au-dessus de toutes ses autres qualités.

Baudelaire tout de suite a reconnu en Poe les qua lités d'un grand artiste ; il le loue pour son « harmonie », pour sa « poésie profonde et plaintive », pour son style « pur et bizarre », et il déclare que son amour du beau est son plus grand titre à l'admiration des gens qui pensent et à l'affection des poètes ; son habileté d'artiste est si grande, selon lui, qu'elle triomphe des angoisses de l'esprit et des malaises du cœur causés par le spectacle du grotesque et de l'hor-

1. « By his intellectual characteristics he seems to have appealed to the French reading public with special force. » Forum, t. XXXI, p.510.

2. « Poe appeals to the French even more than to the Americans because the essence of his wovk is logic, — logic entirely divorced from reality and seeming to rise superior to reality. » *Nation*, t. XXXVIII, p. 32.

rible. D'Aurevilly est loin de partager ces sentiments. Il prétend que dans les contes ratiocinatifs de Poe, « l'artifice a remplacé l'Art », et il doute qu'ils soient de la littérature ; les autres contes aussi, ceux où domine la peur, manquent, à son avis, « comme impression d'art, de profondeur et de vraie beauté » ; enfin, il lui reproche d'avoir voulu être trop exclusivement artiste, d'avoir trop aimé « l'art pour l'art ». M. Étienne doute également que « l'ingéniosité poussée à cet excès » soit de la littérature. M. de Moüy estime par contre que « même en ses jours les moins lucides il demeure un écrivain et un poète », il admire surtout dans son style, l'harmonie, les « effets lumineux et sombres », la « raillerie superbe et douloureuse », la « couleur imprévue donnée aux tableaux » et l'heureuse combinaison de tons et de lignes. M. Arnould note que la longueur de ses récits est juste ce qu'il faut pour qu'ils puissent agir avec le maximum d'intensité sur l'esprit du lecteur. M. Tasselin estime que le fait que Poe ne franchit jamais le pas qui sépare le sublime du grotesque est une preuve éclatante de son habileté d'artiste. Hennequin, analysant son « esthétique » méthodiquement, constate que le premier élément en est le style, qui varie suivant le caractère du récit; le deuxième, l'invention des lieux et des personnages, auxquels il donne un relief saisissant par le minutieux de sa description et de son analyse : le troisième et le dernier, la composition, dont le trait caractérisque serait que « tout coup porte ». Ensuite il note trois caractères

généraux de cette esthétique ; « l'originalité », « une juste proposition entre la longueur des récits et le caractère de l'émotion suggérée », et « un emploi très discret du fantastique ». Il découvre enfin que ces trois caractères dérivent d'une propriété plus haute encore de son esthétique, propriété qu'il nomme *artificiosité* : les scènes, les intrigues, les incidents, les âmes, les choses et le style, tout y est irréel et fictif. Voilà donc son dernier mot touchant l'art de Poe lequel, du reste, il qualifie d' « infaillible » — c'est un art pénétré d' « artificiosité ». M. Morice admire Poe moins pour son « art infaillible » que pour son sens profond du grotesque et de l'horrible où il dépasserait Victor Hugo. M. Mauclair estime que l'art n'est pas chez lui tant un but, qu'un « moyen temporaire d'idéalisme ». Enfin M. Lauvrière découvre au fond de toutes les variétés de son style, un même caractère essentiel, l'intensité, caractère qui se trahit dans « l'abus des termes violents, dans le renchérissement des expressions, dans l'impuissance avouée du langage à rendre l'extrême violence comme l'extrême délicatesse des émotions », et il montre, enfin, que cette intensité outrée caractérise sa vie aussi bien que ses écrits.

Ainsi la conception française de son art a évolué dans deux sens. Au moyen d'une analyse de plus en plus vigoureuse et systématique on est parvenu à y découvrir des éléments d'un art « infaillible et savant » : variété et intensité du style, relief des scènes et des personnages, originalité de l'invention, emploi dis-

cret du fantastique, suppression des accessoires, une juste brièveté, tous les éléments enfin d'un art « géométriquement parfait ». D'un autre côté on a fini par conclure que la valeur, tant absolue que relative, de cet art est moindre qu'on ne croyait d'abord. On s'est peu à peu rendu compte qu'il manque de spontanéité et de naturel, que c'est un art d'ingéniosité. On a fini aussi par subordonner Poe artiste à Poe « philosophe », « critique » et « penseur ».

Jusqu'à quel point Poe a-t-il subi des influences extérieures et jusqu'où est-il original ? Forgues laisse à penser qu'il a pris, chez Hoffmann, « sa sombre inspiration » et chez Brockden Brown son goût des problèmes intellectuels, des tortures intérieures, et des maladies de l'esprit. Baudelaire, bien qu'il reconnaisse en ces contes une « littérature toute nouvelle », pense que Poe reflète le génie américain par le « plaisir qu'il éprouve à vaincre une difficulté ». D'Aurevilly voit en lui une « originalité effrayante » vaincu par le positivisme et le rationalisme d'un milieu qui était pour lui un véritable « cauchemar spirituel ». M. Cartier dit qu'il est original jusqu'à « la bizarrerie » mais il pense qu'en s'abstenant de traiter de l'amour, il représente une « démocratie pressée » qui n'a pas le temps de s'arrêter aux théories du sentiment, aux « lenteurs de la passion », etc. Les Goncourt voient dans ses récits la révélation d'une « littérature nouvelle ». M. Etienne, qui estime que Laplace a été « son guide le plus constant », trouve qu'il représente le génie américain dans sa « subtibilité laborieuse,

son génie du détail et son goût des surprises ». M. de Moüy voit « le génie de la jeune Amérique » dans sa « passion de l'hypothèse », sa «r echerche téméraire de l'impossible, son élan vers l'inconnu, son goût de la fantaisie démesurée », sa « brutalité sanguine » et son « émotion vaste et solennelle » de « colon errant dans les prairies ». M. Arnould déclare que son œuvre est « profondément originale » mais il découvre « l'esprit mathématique et américain dans toute sa pureté » en « l'application non dissimulée des procédés scientifiques aux œuvres d'imagination». M.Tasselin trouve comme d'Aurevilly qu' « on ne peut rien concevoir de moins américain que le génie d'Edgar Poe » qui aurait été un délicat, un curieux, un rêveur. Selon Paul Bourget, ses contes sont « sans analogue » et selon M. Hennequin « l'originalité pénètre toute son œuvre. » M. Verlant est frappé par « l'étonnante originalité des détails et de l'ensemble ». Mme Vincens voit un rapport d'idées entre lui et Coleridge et un rapport de technique entre lui et Hoffmann. Remy de Gourmont pense que dans ses « canards » il trahit « le goût particulier des Américains pour la réclame, l'affiche, la publicité barbare, le journalisme extravagant » et que par là il est beaucoup plus représentatif de l'Amérique que Emerson ou Whitman. Par contre, M. Lauvrière s'accorde avec Hennequin, à cette différence près, qu'il découvre la principale source de son originalité dans une imagination « détraquée follement ». Ainsi, dès le commencement jusqu'au présent, on a trouvé en Poe à la fois un Amé

ricain et un génie original. Si on a peu insisté sur l'influence des hommes, en revanche on a souvent parlé de celle du milieu. Et quoique ces Français se soient de temps en temps complètement égarés dans leurs explorations sur ce terrain étranger, il faut reconnaître qu'ils ont fait quelques découvertes non sans valeur, comme celles, par exemple, de la part, dans l'œuvre de Poe, de l'énergie débordante mais peut-être mal dirigée, de l'esprit positif et rationnel et du tempérament mathématique, scientifique, et pratique, lesquels caractérisent l'Amérique. Mais si à la fin du siècle, on n'a pas cessé de reconnaître l'influence du milieu sur Poe, la conception de son importance dans son œuvre a singulièrement changé. De triomphale qu'elle était aux yeux de d'Aurevilly, elle devient, chez Hennequin et Lauvrière, absolument négligeable ; et en même temps, son originalité, d'écrasée qu'elle apparaissait à ce prince de la critique excentrique, est devenue, chez ces deux représentants de la critique scientifique, dominante, pénétrant tout : « les choses, les scènes. les âmes, les plans, les idées et le style ».

En quoi donc consiste cette originalité ? Quelle a été la nouveauté de ces récits, aux yeux de ses divers critiques ? Pour M. Forgues, c'était la construction d'un conte tout entier avec de la logique. Pour Baudelaire, c'était la puissance de la déduction, le choix de l'exception comme sujet, et l'intensité des effets de terreur. D'Aurevilly la trouvait d'abord dans un fonctionnement tout spécial de l'organisation

mentale, et plus tard, dans la puissance de l'analyse. M. Cartier et les Goncourt la trouvaient dans le mélange du chimérique et du réel. A M. Arnould aussi la nouveauté de cette œuvre littéraire semblait consister en un mélange de science et d'imagination, de « précision inouïe » et de « rêve monstrueux », tandis que Bourget estimait qu'elle était unique par le mélange d'une « logique presque exaspérée et d'une sensibilité presque folle ». Hennequin déclare que son originalité procède d'une « préordination spéciale de l'organisation cérébrale ». Lemaître trouve que Poe est unique par la profondeur de sa connaissance de la terreur. M. Verlant, s'accordant avec Hennequin, estime que « l'étrangeté chez lui est une forme de l'imagination ». M. Morice semble penser que la peinture de l'exception est ce qu'il y a de plus neuf chez lui. La connaissance profonde de la peur et du mystère fait, selon Mme Vincens, son titre à l'originalité. Finalement, M. Lauvrière soutient que son originalité procède de la surexcitation maladive de toutes les facultés mentales, sensibilité, imagination, volonté et intelligence.

Si on examine attentivement tous ces différents points de vue, on trouvera que celui de M. Lauvrière les embrasse tous, en les complétant. Ainsi l'amour de la logique, de l'analyse, du réel, de la science et de la précision, est la marque d'un intellectuel. De même l'amour de l'exception, du chimérique, du rêve et du mystérieux révèle un imaginatif, tandis que le goût de la terreur trahit un sensitif. Ainsi on voit

ces critiques avançant comme à tâtons, vers une conception plus large de cette originalité, celui-ci faisant une découverte, celui-là une autre, qu'ils viennent apporter à l'œuvre commune. Et de temps en temps, quelqu'un de plus clairvoyant que ses compagnons, un d'Aurevilly, un Hennequin, comprend que l'originalité de Poe a une source plus profonde, qu'elle prend racine dans un état anormal, peut-être maladif, de l'être moral. Enfin, armé d'une méthode nouvelle, M. Lauvrière vient démontrer que « cette originalité effrayante » procède, en effet, d'une intelligence, d'une imagination et d'une sensibilité, détraquées, affolées et exaspérées par la folie.

Finalement passons en revue les jugements des critiques français de Poe, relatifs à son domaine et à son rang. Quelle partie de son œuvre leur a semblé la meilleure ? Qu'est-ce qu'ils ont pensé de la valeur de l'ensemble ?

Baudelaire dit que « Poe est unique dans son genre, ainsi que Mathurin, Balzac, Hoffmann, chacun dans le sien », il dit aussi que ce n'est pas pour ses « jongleries » que Poe est le plus digne d'admiration. D'Aurevilly doute de la valeur littéraire de ses contes ratiocinatifs et ne donne pas un très haut rang dans l'Art aux autres; il trouve, en fin de compte, que « Poe pouvait être quelque chose de grand et il ne sera qu'une chose curieuse ». M. Etienne ne juge pas l'ensemble de son œuvre, mais, comme d'Aurevilly, il ne croit pas qu'une œuvre de pure ingéniosité soit de la littérature, tandis que pour les contes mystifica-

teurs il a encore moins de goût. M. Arnould pense « qu'à vouloir classer cette œuvre hiérarchiquement avec quelque équité on perdrait sa peine, mais il dit tout de même, qu' « à proprement parler Edgar Poe n'est pas une grande figure », et qu' « il n'a pas le génie ». M. Tasselin estime qu'en art, la peinture constante de l'exception est une marque d'infériorité. M. Hennequin s'abstient, de parti pris, de classer les œuvres, mais il dit de celle-ci qu'elle est « la plus étrange du siècle », et il déclare que Poe est « le maître » dans le domaine de la terreur. Péladan affirme aussi que « personne dans l'art n'a poussé aussi loin l'effet de terrible », et dit qu'il est « un des plus incontestables génies de ce siècle ». Mme Vincens estime que « la malformation organique de son intelligence », qu'elle regarde, comme Poe lui-même du reste, comme étant son génie même, marque son « rang secondaire dans l'échelle des esprits créateurs ». Elle se plaint de l'étroitesse de son domaine mais elle avoue qu'il est « unique » dans ce domaine. M. Mauclair l'appelle un « très grand homme », et lui décerne « le titre le plus beau et le plus significatif de ceux auxquels puisse prétendre une mémoire, celui de penseur ». M. Lauvrière enfin reconnaît, comme Hennequin et tant d'autres, sa maîtrise dans le domaine de l'horreur, mais, tout en semblant approuver l'opinion de M. Lemaître, dit que « si l'effrayante supériorité de cet être extraordinaire tient du génie, c'est qu'alors le génie n'est qu'une outrance effrénée ».

On note une tendance chez les critiques des pre-

miers temps à soutenir que les contes de ratiocination de Poe ne sont pas la meilleure partie de son œuvre. On dirait qu'ils s'attachent à montrer que son vrai mérite n'était pas celui qui lui avait valu sa popularité en France. Plus tard, ne se contentant plus de négations, ils proclament qu'il est maître dans le domaine de la terreur. Quant à son rang dans la littérature du monde, on le voit, les critiques ne sont pas d'accord. Néanmoins on peut distinguer une certaine tendance. D'un côté, ceux qui n'ont pas voulu lui accorder une place parmi les plus grands sont d'Aurevilly, Arnould, Tasselin et Mme Vincens. A ces noms il faudrait ajouter ceux d'Etienne et de Gourmont, dont l'opinion touchant cette question n'est pas équivoque, quoiqu'ils ne l'aient pas exprimée en forme citable. De ces critiques, tous excepté Mme Vincens et Remy de Gourmont, ont émis leur opinion avant 1882. De l'autre côté, ceux qui l'ont placé au premier rang sont Lemaître, Péladan et Mauclair, et à ces noms il faudrait ajouter celui de Baudelaire, dont l'adoration pour Poe est bien connue, peut-être aussi, les noms de Hennequin et de Laurière. Or, de ces écrivains, tous, excepté Baudelaire, ont fait leur étude de Poe depuis 1884. Il est donc évident que les jugements les plus récents sont, en général, plus favorables à Poe que ceux portés à une date antérieure.

Qu'on nous permette maintenant de comparer très brièvement la critique française de Poe avec la critique américaine et anglaise.

On note d'abord cette différence — très naturelle du reste — que, tandis qu'en France les critiques de premier ordre se sont abstenus en général de parler de lui, en Amérique au contraire, presque tous les hommes de lettres de quelque célébrité ont dit leur mot sur lui. On note ensuite que tandis que parmi les appréciations écrites en langue anglaise on en trouve quelques-unes inspirées par la haine la plus violente et d'autres qui témoignent d'une admiration presque sans bornes, les appréciations parues en France, sauf de rares exceptions, sont d'une sérénité et d'une impartialité parfaites.

Par rapport à la maladie de Poe, les deux ensembles d'écrits critiques ne présentent pas de différences importantes. En Amérique, comme en France, on s'est vite aperçu du caractère morbide et malsain de ses contes, et on a fini par reconnaître la nature vésanique de sa maladie. Le parallélisme est si parfait que de même qu'en France un seul critique de renom, M. Mauclair, refuse toujours de croire à sa folie, chez nous il n'y a, parmi les critiques distingués, que M. C. F. Richardson qui proclame toujours qu'« il était perpétuellement sain » (1). En Amérique pourtant on n'a pas vu les rapports intimes que les Français, M. Lauvrière surtout, ont su découvrir entre sa maladie et son œuvre.

Par rapport à sa sensibilité, les différences sont considérables. En Amérique, moins qu'en France, on

1. *Critic.* t. XII, p. 139.

a remarqué l'absence d'amour dans ses nouvelles et on a toujours regardé l'absence de sensualité qui les caractérise comme un grand mérite. Mais la différence la plus fondamentale, c'est que chez nous, on l'a de tout temps blâmé pour s'être restreint à la peinture de l'horrible, tandis qu'en France il y a eu, dès le temps de Baudelaire, une disposition à l'en louer, et à considérer un haut rang dans ce domaine comme un haut titre à la gloire. Depuis le fameux vers de Lowell, dans son *Fable for Critics* : « Somehow the heart seems all squeezed out by the mind », ses compatriotes n'ont cessé de déplorer le manque de sentiments humains dans ses écrits, tandis qu'en France on l'a élevé jusqu'au rang de Shakespeare et Platon pour sa connaissance profonde de la terreur.

Quant à l'imagination de Poe, on remarque une tendance chez ses premiers critiques américains et anglais à parler de son intensité plutôt que de sa richesse. Lowell dit qu' « il projette une merveilleuse réalité dans ses fantaisies les plus irréelles » (1). Elizabeth Barrett dit que « la chose certaine dans le conte de *Valdemar*, c'est la puissance de l'écrivain, et la faculté qu'il possède de donner à d'horribles improbabilités un air de proximité et de familiarité » (2). Par contre, les critiques plus récents sont plus frappés par sa puissance créatrice. M. Brander Matthews,

1. *Graham's Magazine*, février 1845.
2. Lettre à Poe, 1846, dans le *Century*, t. XXVI, p. 859.

par exemple, est d'avis que son imagination est d'une merveilleuse fécondité (1) et M. Barrett Wendell déclare que Poe, « seul représentant du romantisme en Amérique » était caractérisé par l'imagination pure et créatrice des romantiques anglais (2). C'est justement le contraire de ce qui est arrivé en France, où, dans les premières années, on a plus souvent parlé du caractère rèveur, fantastique et extravagant de cette imagination, tandis que de nos jours on estime que son caractère le plus essentiel est son intensité, sa puissance réaliste.

En Amérique, moins peut-être qu'en France, on a parlé de sa supériorité intellectuelle. De bonne heure on a reconnu sa puissance dans l'analyse. Lowell estimait même que le penchant à l'analyse était le caractère dominant de son esprit (3). Mais il n'a jamais passé chez ses compatriotes pour être un grand philosophe. De plus, on ne constate chez nous rien d'analogue à la tendance actuelle en France à exalter son intellectualité. Il n'en est pas de même cependant de l'Angleterre, M. Arthur Ransome, dans un livre récent, *Edgar Poe, a critical study* (1910) s'efforce, comme M. Mauclair, de montrer que c'est par son intellectualité, plutôt que par ses qualités d'artiste, qu'il mérite la place qu'on lui donne.

Pour ce qui est de son art, la critique américaine diffère d'une manière assez intéressante de celle de

1. *Pen and Ink*, 1885, p. 83.

2. *Mystery of Education*, 1909, p. 197.

3. *Graham's Magazine*, février 1845.

la France. On a bien reconnu chez nous comme en France, la haute excellence de son art au point de vue de la technique. Il n'y a que le style qui ait paru à nos critiques être d'un mérite contestable, le jugement de Lowell là-dessus n'ayant pas fait autorité (1). Ils se sont aperçus aussi, et d'assez bonne heure, de la nature artificieuse de cet art, perception qui est devenue de plus en plus nette avec les années, et, comme en France, on a déclaré chez nous, de temps en temps, que la seule habileté technique ne suffit pas à faire une œuvre d'art. Mais tandis qu'en France on est en train de reléguer son art au deuxième rang de ses qualités, chez nous on tend de plus en plus à le regarder comme étant son plus grand mérite. Ainsi M. Brander Matthews écrit : « Nous autres Américains nous demandons à la littérature des renseignements sur les problèmes de l'existence, Poe nous a offert ce dont nous avons le plus grand besoin, l'art (2). » De même M. Barrett Wendell dit : « La suprême pureté de son art explique la grande étendue de son renom, (3) et même M. Brownell, son adversaire le plus puissant, dit qu « il a été le seul artiste de notre littérature » (4).

On peut affirmer qu'en général la tendance de l'o-

1. « His style is highly finished, graceful and truly classic. — His tales and essays have equally shown him a master in Prose. » *Graham's Magazine*, fév. 1845

2. *Century*, déc. 1910.

3. *Mystery of éducation*, 1909, p. 197.

4. *Scribner's*, t. XLV, p. 69.

pinion, par rapport à l'originalité de Poe, est à peu près la même dans les deux pays : c'est-à-dire qu'on note une disposition toujours croissante, à réduire au minimum l'influence des hommes et du milieu et à grandir son originalité. « Hors du temps, hors de l'espace », expression dont M. Richardson s'est servi le premier, croyons-nous, à son sujet, est devenue la formule consacrée pour exprimer le caractère unique de son génie. Les écrits de M. Matthews montrent clairement cette évolution. En 1885 il disait que Poe était « Américain jusqu'à la moelle des os » (1), tandis qu'en 1910 il affirme qu'il était chez nous un « exotique » (2). M. Wendell, qui veut à tout prix qu'il soit Américain, en est réduit à prétendre qu'il exprime le romantisme en Amérique précisément parce qu'il n'a pas de racines dans le sol natal (3).

Quant à l'essence de son originalité, la critique américaine ne va guère au delà du premier pas de la critique française. Lowell a reconnu en Poe une rare combinaison de raison et d'imagination et ce jugement, sous des formes variées, a été souvent répété.

Finalement on donne à l'œuvre de Poe un plus haut rang en France qu'en Amérique et en Angleterre. Chez nous aucun critique de quelque autorité

1. *Pen and Ink*, 1885, p. 80.

2. *Century*, déc. 1910.

3. *Mystery of Education*, 1909, p. 197.

n'a rangé Poe avec les plus grands, et quoique les Anglais nous aient souvent accusés de ne pas l'apprécier à sa juste valeur, on constate chez eux aussi une hésitation à lui donner une place à côté de Shakespeare, de Dante, de Gœthe, d'Homère ou de Molière. Malgré la réaction en sa faveur du sentiment américain pendant le dernier quart du XIXe siècle, malgré la disposition à voir en lui un grand artiste, une originalité sans égale, un génie, enfin, de haut rang, on ne peut pas oublier, chez nous, son détachement complet de la vie, son manque d'idées morales, son idolâtrie de la forme seule. Et quoique nous puissions regretter de ne pas pouvoir approuver le jugement d'un des critiques les plus distingués de notre temps, M. Jules Lemaître, nous pouvons nous consoler en réfléchissant que les critiques français de Poe sont loin d'être d'accord sur ce point. On nous a singulièrement exagéré l'unanimité de leurs éloges. On nous a fait croire qu'il n'y a eu qu'une opinion en France touchant son mérite. C'est donc avec autant de surprise que de satisfaction que nous apprenons que bon nombre des critiques français, et non des moins intelligents, tels que d'Aurevilly, Étienne, Arnould, Tasselin, Mme Vincens et Remy de Gourmont, ne lui ont pas donné un rang plus haut que celui que nous lui accordons, et que leurs raisons pour lui refuser une place plus élevée sont à peu près les mêmes que les nôtres.

En essayant de remonter des différences d'aperçus et d'opinions dans les deux pays à leurs causes, on

peut voir qu'elles trahissent certaines tendances et certains traits nationaux. Pourquoi la France a-t-elle vu, plus distinctement que l'Amérique, la force intellectuelle de Poe ? Parce qu'en France la vie intellectuelle est plus intense que chez nous. Nous sommes un peuple pratique plutôt que philosophique ou scientifique. Malgré qu'on en ait, on trouve toujours le reflet de soi-même dans les œuvres qu'on admire et la lucidité parfaite de la pensée de Poe, son tour d'esprit à la fois logique et métaphysique, ses aspirations vers les grandes unités de la science sont des traits faits pour éveiller des enthousiasmes en France plutôt que dans le pays de sa naissance. Il en est de même de sa sensibilité. Pourquoi le caractère tout spécial de sa sensibilité rencontre-t-il tant de sympathies en France et tant d'inimitiés en Amérique, sinon parce que le génie pratique des Américains, qui ne veulent pas que leurs nerfs soient excités inutilement (1), qui demandent dans une œuvre littéraire des sentiments moraux et édifiants (2), des renseignements sur les problèmes de l'existence (3), un « message », ce génie s'oppose nettement au raffinement peut-être excessif des Français modernes qui, un peu blasés sur les plaisirs simples de leurs aïeux, sont en quête de sensations nouvelles, de « frissons » nouveaux ; et qui affectionnent, pour cette

1. W. C. Brownell. *Scribner's*, t. XLV, p. 69.
2. H. S. Pancoast : *Introduction to Am. Lit.*, 1898.
3. Brander Matthews, dans le *Century*, déc. 1910.

raison, les thèmes exceptionnels et morbides.

Le développement, en France, de l'esprit réaliste et scientifique après la période romantique et imaginative, semble trouver un reflet en la tendance actuelle à remarquer la puissance réaliste et intense de l'imagination de Poe plutôt que son caractère fantastique et extravagant, aussi bien que dans la tendance à subordonner Poe artiste à Poe penseur. De l'autre côté, la disposition actuelle de l'Amérique à exalter son art et sa renommée, aussi bien que la tendance à noter la richesse de son imagination plutôt que son intensité, semblent s'expliquer en partie par le développement chez nous du sentiment artistique longtemps étouffé par l'esprit puritain qui confondait la beauté avec la moralité. Malgré notre esprit pratique et utilitaire, nous avons l'idée, depuis une trentaine d'années, que nous nous sommes trop exclusivement occupés de nos besoins matériels et qu'il est temps de songer au développement de nos facultés esthétiques. Et, qu'il y ait ou non du snobisme dans la quête des chefs-d'œuvre par nos millionnaires, on peut voir en la création de musées dans nos grandes villes, comme en l'établissement de chaires de Beaux-Arts dans quelques-unes de nos universités, des indices d'un mouvement dans ce sens réel et sincère. Et quoique nous préférions toujours que les œuvres littéraires aient quelque portée morale, nous apprécions de plus en plus leur qualité artistique. A telles enseignes que M. Brownell estime que l'appréciation de l'art littéraire chez nous

est devenue aussi excessive que l'était autrefois notre provincialisme (1).

Finalement, et en résumé, la différence entre le jugement français et le jugement américain de Poe s'expliquerait en partie par l'ensemble des différences nationales que nous venons de signaler, c'est-à-dire, que Poe serait plus admiré en France qu'en Amérique parce que les Français sont plus épris que nous de la raison pure, parce qu'il y a plus de sensibilité nerveuse chez eux que chez nous et parce que chez eux le sentiment de l'art est plus profond et plus délicat.

1. W. C. Brownell, dans le *Scribner's*, t. 45, p. 69.

Vu et admis à soutenance,
le 13 octobre 1911
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.
A. CROISET

Vu et permis d'imprimer
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris.
L. LIARD

BIBLIOGRAPHIE

I.—**Premières traductions des contes de Poe** (1).

1853. *Nouvelles choisies* (trad. par Borghers).
Le Scarabée d'or (*The Gold Bug*, 1843).
L'Aéronaute hollandais (*The Unparalleled Adventures of one Hans Pfaall*, 1835).

1856. *Histoires extraordinaires* (trad. de Charles Baudelaire).
Double Assassinat dans la rue Morgue (*The Murders in the rue Morgue*, 1841).
La Lettre Volée (*The Purloined letter*, 1845).
Le Canard au Ballon (*The Baloon Hoax*, 1844).
Manuscrit trouvé dans une Bouteille (*MS. Found in a Bottle*, 1833).
Une Descente dans le Maëlstrom (*A Descent into the Maelstrom*, 1841).
La Vérité dans le Cas de M. Valdemar (*The Facts in the Case of M. Valdemar*, 1845).
Révélation Magnétique (*Mesmeric Revelation*, 1844).
Les Souvenirs de M. Augustus Bedloe. (*A Tale of the Ragged Mountain*, 1844).
Morella (*Morella*, 1835).
Ligeia, (*Ligeia*, 1838).
Metzengerstein (*Metzengerstein*, 1836).

1 L'auteur n'a trouvé aucune traduction française des contes suivants : *A Predicament* (*The Scythe of Time*) (1838) ; *Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling* (1840) ; *The Landscape Garden* (1842) ; *The Elk* (1844) ; *The Imp of the Perverse* (1845).

Le Mystère de Marie Roget (*The Mystery of Marie Rogêt*, 1847).

1857. *Nouvelles histoires extraordinaires* (trad. de Charles Baudelaire).

Le Chat Noir (*The Black Cat*, 1843).

William Wilson (*William Wilson*, 1839).

L'Homme des Foules (*The Man of the Crowd*, 1840).

Le Cœur Révélateur (*The Tell-Tale Heart*, 1843).

Bérénice (*Bérénice*, 1835).

La Chute de la Maison Usher (*The Fall of the House of Usher*, 1839).

Le Puits et le Pendule (*The Pit and the Pendulum*, 1843).

Hop-Frog (*Hop-Frog*, 1849).

La Barrique d'Amontillado (*The Cask of Amontillado*, 1846).

Le Masque de la Mort Rouge (*The Mask of the Red Death*, 1842).

Le Roi Peste (*King Pest*, 1835).

Le Diable dans le Beffroi (*The Devil in the Belfry*, 1839).

Lionnerie (*Lionizing*, 1835).

Quatre Bêtes en Une (*Four Beasts in One*, 1836),

Petite Discussion avec une Momie (*Some words with a mummy*, 1845).

Puissance dans la Parole (*The Power of Wovels*, 1845).

Colloque entre Monos et Una (*The Colloquy of Monos and Una*, 1841).

Conversation d'Eiros avec Charmion (*The Conversation of Eiros and Charmion*, 1839).

Ombre (*Shadow. A Parable*, 1835).

Silence (*Silence. A Fable*, 1839).

L'Ile de la Fée (*The Island of the Fay*, 1841).

Le Portrait Ovale (*The Oval Portrait*, 1842).

Le Joueur d'Échecs (*Maelzel's Chess Player*, 1836).

Eléonora (*Eleonora*, 1842).

Un Evénement à Jérusalem (*A Tale of Jerusalem*, 1836).

L'Ange du Bizarre (*The Angel of the Odd*, 1844).

Le Système du Dr Goudron (*The System of Dr. Tarr and Prof. Fether*. 1845).

Le Domaine d'Arnheim (*The Domain of Arnheim*, 1845).

Le Cottage Landor (*Landor's Cottage*, date inconnue).

1858. Aventures d'Arthur Gordon Pym (trad. de Ch. Baudelaire) (*Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1837).

1862. *Contes inédits d'Edgar Poe* (trad. par W.-L. Hughes).

Le Rendez-Vous (*The Assignation*, 1835).

La Caisse oblongue (*The Oblong Box*, 1844).

Le Cadavre accusateur (*Thou art the Man*, 1844).

Un Homme usé (*The Man that was Used Up*, 1839)

La Semaine des trois dimanches (*Three Sundays in a Week*, 1841).

Le Sphinx (*The Sphinx*, date inconnue).

Les Lunettes (*The Spectacles*, 1844).

Les Débuts littéraires de Thingum Bob (*The Literary Life of Thingum Bob, Esq.*, 1844).

Politien (*Politian*, fragment, 1835).

1863. Eureka (*Eureka*, 1848), trad. de Ch Baudelaire.

1865. *Histoires grotesques et sérieuses* (Tr. de Ch. Baudelaire).

Philosophie de l'ameublement (*The Philosophy of Furniture*, 1840).

La Genèse d'un poème (*The Philosophy of composition*, 1846).

1868. Mille et deuxième nuit (*The Thousand-and-second Tale of Scheherazade*, 1845).

1880. *Contes grotesques d'Edgar Poe* (tr. par E. Hennequin).

L'Inhumation prématurée (*The Premature Burial*, 1844).

L'Homme sans souffle (*Loss of Breath*, 1835).

Une Mystification (*Mystification*, 1840).

Le Philosophe Bon-Bon (Bon-Bon, 1835).

La Découverte de Von Kempeln (*Von Kempeln and his discovery*, date inconnue).

Un entrefilet aux X(*X-ing a Paragrah*, date inconnue).

Ne pariez jamais votre tête au Diable (*Never Bet the Devil Your Head*, 1841).

Le Journal de Julius Rodman (*The Journal of Julius Rodman*, 1840).

Marginalia (*Marginalia*, 1844-1849).

1885. *Derniers contes* (trad. par F. Rabbe).

Le Duc de l'Omelette (*The Duc de l'Omelette*, 1836).

Mellonta Tauta (*Mellonta Tauta*, 1849)

Comment s'écrit un article à la Blackwood, (*How to wite a Blackwood Article.* 1838).

La Filouterie considérée comme science exacte (*Diddling considered as One of the Exact Sciences*, 1844).

L'Homme d'affaires (*The Business Man*, 1840).

La Cryptographie (*A Few Word ou Secret Writing*, 1841).

Du principe poétique (*The Poetic Principle*, 1850).

Quelques secrets de la prison du Magazine (*Some secrets of the Magazine Prison-House*, 1841).

II. — Critiques français de Poe

Anonyme. — Revue suisse, t. XXXI, 1856.

Arnould (Arthur). — Revue moderne, 1er av. 1865.

« B. ». — Revue suisse, t. XX, 1852, p. 106.

Barbey d'Aurevilly (Jules). — *Les œuvres et les hommes*, t. XII.

Baudelaire (Charles). — Revue de Paris, t. VII, 1852, p. 91.

— *Notice* (Poe : Histoires extraordinaires), 1856.

Bentzon (Théophile). — Revue des Deux Mondes, 1er avr. 1893.

BERNARD (Thalès). — Revue contemporaine, t. XXIX, 1857.
BRISSON (Firmin). — Polybiblion, t. LII, 1888.
BOURGET (Paul). — Le Parlement, 3 nov. 1882.
BRISSON (Adolphe). — *Portraits intimes*, 1899, p. 114.
BRUNET. — Biographie Michaud, 1858.
CARTIER (L.). — Le Figaro, 27 mars 1856.
CHASLES (Philarète). — Revue contemporaine, 1852, t. I, p. 420.
— Journal des Débats, 20 av. 1856.
ELWALL (Georges). — Revue blanche, t. XVII, 1898, p. 200.
ETIENNE (L.). — Revue contemporaine, t. XXXII, 1857.
FORGUES (E.-D.). — Revue des Deux Mondes, 15 oct. 1846.
— Revue des Deux Mondes, 15 av. 1852, p. 337.
GAUCHER (Maxime). — Revue bleue, 2 déc. 1882, p. 730.
GAUTIER (Théophile). — *Notice* (Baudelaire : Fleurs du mal), 1868.
GONCOURT (Edmond et Jules). — *Journal*, 1856, 1866, 1868, 1881, 1890.
GOURMONT (Remy de). — Le Contemporain, janv. 1884, p. 38.
— Revue suisse, av. 1887, p. 7.
— *Promenades littéraires*, 1900.
HALLBERG (Eugène). — *Histoire des litt. étrangères*, t. II, 1879.
HELLO (Ernest). — Revue du monde catholique, 1862, p. 711.
HENNEQUIN (Emile). — *Ecrivains francisés*, 1885.
HUGHES (W.-L.). — *Avant-propos* (Poe : Contes inédits), 1862.
HURET (J.). — *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891.
LAUTREC (Gabriel de). — *Introduction* (Mark Twain : Contes choisis), 1900.
LAUVRIÈRE (Émile). — *Poe, sa vie et son œuvre*, 1904.
LEGENDRE. — Le Figaro, 10 av. 1856.
LEMAÎTRE (Jules). — *Dialogue des morts*, (Les Lettres et les arts, janv. 1886).
MALLARMÉ (Stéphane) — *Divagations*, 1897.

MASSON (Gustave). — La Correspondance littéraire, mai 1860, p. 301.

MAUCLAIR (Camille). — *L'Art en Silence*, 1901.

MORICE (Charles). — *La Littérature de tout à l'heure*, 1889.

MOÜY (Charles de). — Revue française, t. VI, 1863.

PÉLADAN (Joséphin). — *Introduction* (Poe : Poésies), 1888.

QUESNEL (Léo). — Revue bleue, 14 fév. 1874.

— Revue bleue, 8 fév. 1879.

RABBE (F.). — *Introduction* (Poe : Derniers contes), 1887.

RADIGUET (Lionel). — *Etudes Irlando-Américaines*, 1883.

SAMUEL (René). — *Poe* (Grande Encyclopédie), 1900.

TASSELIN (René). — Revue suisse, fév. ou mars 1881, t. IX.

VAGANAY (Hugues). — Magasin littéraire, av. 1892.

VAPEREAU (Gustave). — *L'Année littéraire*, 1858.

VERLANT (Ernest). — Revue générale, 1888, t. II, p. 555.

VINCENS (Mme C.). — *Névrosés*, 1898.

WYZEWA (Téodor de). — *Ecrivains étrangers*, 1re série, 1896.

ZOLA (Émile). — *Mes haines*, 1866.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

James Feminore Cooper

DEUXIÈME PARTIE

Edgar Allan Poe

MAYENNE, IMPRIMERIE CHARLES COLIN



